

**Literatur in der Diktatur – Diktatur in der Literatur.  
Einfluss und Auswirkungen franquistischer Zensur auf  
das Werk von Ana María Matute**

**Dissertation**  
zur Erlangung des akademischen Grades  
**Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)**

eingereicht an der Sprach- und literaturwissenschaftlichen Fakultät  
der Humboldt-Universität zu Berlin

von  
**Anja Rothenburg**

Präsidentin der Humboldt-Universität zu Berlin: Prof. Dr.-Ing. Dr. Sabine Kunst  
Dekanin der Sprach- und literaturwissenschaftlichen Fakultät: Prof. Dr. Ulrike Vedder

Gutachter/in: 1. Prof. Dr. Dieter Ingenschay  
2. Prof. Dr. Susanne Zepp  
3. Prof. Dr. Jörg Dünne

Datum der Einreichung: 5. Oktober 2018

Datum der Disputation: 25. März 2019

## Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einleitung .....</b>	<b>10</b>
1.1	Untersuchungsgegenstand .....	11
1.2	Methodik und Zielsetzung .....	13
1.3	Forschungsstand und Vorgehen.....	16
<b>2</b>	<b>Ana Maria Matute: Biografie und Werk.....</b>	<b>24</b>
2.1	Charakteristika ihrer Texte .....	38
2.1.1	„Soy una mujer que va contra la dictadura, venga de donde venga“ .....	47
<b>3</b>	<b>Zensur und Zensoren im Franquismus.....</b>	<b>50</b>
3.1	Umsetzung der Zielvorgaben: Beispiele aus der zensorischen Arbeitspraxis ....	58
3.2	Die Zensurkriterien.....	62
3.3	Einflussnahme auf die Zensurtätigkeit .....	64
3.4	Der Zensor Miguel de la Pinta Llorente .....	71
3.4.1	Das Thema Zensur im Werk Pinta Llorentes.....	75
3.4.2	Die Zensurtätigkeit Pinta Llorentes .....	80
<b>4</b>	<b>Diktatur in der Literatur: Der Akt der Zensur .....</b>	<b>86</b>
4.1	Die Konsequenzen des Prüfungsverfahrens .....	88
4.2	Die Sanktionsmaßnahmen des Prüfungsverfahrens .....	91
4.3	Die Selbstzensur .....	97
4.4	Die Strategien der Zensurumgehung .....	106
<b>5</b>	<b>Die Zensurentscheide und ihre Konsequenzen .....</b>	<b>112</b>
5.1	Erste Möglichkeit: Die Autorisierung des Textes .....	112
5.2	Zweite Möglichkeit: Das Verbot des Textes .....	115
5.3	Dritte Möglichkeit: Streichungen im Text.....	118
5.3.1	Zensurbedingte Modifikation des Textes durch den Autor .....	124
5.4	Die Zensurakten zum Werk von Ana María Matute .....	126
<b>6</b>	<b>Literatur in der Diktatur: Die zensorischen Eingriffe in den Texten Ana María Matutes .....</b>	<b>132</b>
6.1	<i>Los Abel</i> : Die Grenzen der franquistischen Moral Ende der 40er Jahre .....	132
6.1.1	Die Zensurgeschichte des Romans .....	136
6.1.1.1	Die zensierten Textstellen .....	140
6.1.1.2	Die selbstzensurierenden Änderungen der Autorin .....	144
6.1.1.3	Die Auswirkungen der Eingriffe .....	150

6.1.2	Nationale Rezeption und Übersetzungen des Romans .....	153
6.1.3	Weitere Auflagen und Folgegutachten der Zensur .....	156
6.2	<i>Luciérnagas</i> und <i>En esta tierra</i> : Der schwierige ‚Werdegang‘ eines Textes... 161	
6.2.1	Der Roman.....	161
6.2.2	<i>Luciérnagas</i> : Das ‚Schicksal‘ der ersten Textversion .....	166
6.2.2.1	Das Zensurgutachten .....	170
6.2.2.2	Der Versuch einer Identifikation der Zensoren .....	174
6.2.3	Die ‚Überarbeitung‘: Aus <i>Luciérnagas</i> wird <i>En esta tierra</i> .....	176
6.2.3.1	Die selbstzensurierenden Eingriffe Ana María Matutes.....	179
6.2.3.1.1	Religion .....	180
6.2.3.1.2	Dogma .....	192
6.2.3.1.3	Moral .....	207
6.2.3.1.4	Lebensgefühl und zwischenmenschliche Beziehungen .....	209
6.2.3.1.5	Das Regime und seine Politik .....	212
6.2.3.1.6	Die Transformation des Romans.....	219
6.2.3.1.7	Das Resultat der selbstzensurierenden Anpassungen.....	222
6.2.3.2	Die Zensurgeschichte von <i>En esta tierra</i> .....	226
6.2.3.3	Die nationale und internationale Rezeption des Romans .....	230
6.2.3.3.1	Hinweise auf die zensorischen Probleme.....	232
6.2.4	<i>Luciérnagas</i> in der Fassung von 1993 .....	236
6.3	<i>Los hijos muertos</i> : ‚Angriffe‘ auf das franquistische Dogma und die Moral... 238	
6.3.1	Die Zensurgeschichte des Romans .....	245
6.3.1.1	Die zensorischen und selbstzensurierenden Eingriffe .....	252
6.3.1.1.1	„Guerra civil“ .....	252
6.3.1.1.2	„López Tienda“ .....	254
6.3.1.1.3	„Miguel Álvarez“ .....	257
6.3.1.1.4	Tabubegriffe .....	264
6.3.1.1.5	Isabel und Daniel.....	271
6.3.1.1.6	Mai und Miguel.....	275
6.3.1.2	Markierte nicht-zensierte Textelemente .....	279
6.3.1.3	Übersehene Tabubegriffe .....	282
6.3.1.4	Die Konsequenzen der zensorischen Entstellung.....	283
6.3.2	Rezeption und literarische Auszeichnungen des Romans .....	291
6.3.3	Weitere Auflagen und Folgegutachten der Zensur .....	298

6.4	<i>La trampa</i> : Die politischen Tabugrenzen im späten Franquismus .....	303
6.4.1	Die Zensurgeschichte des Romans .....	313
6.4.1.1	Die zensierten und selbstzensierten Textstellen .....	319
6.4.1.2	Zensursensible Themen .....	331
6.4.1.3	Inkohärenz der Eingriffe und Auswirkungen der Zensur.....	341
6.4.2	Die nationale und internationale Rezeption des Romans .....	342
6.4.3	Weitere Auflagen und Folgegutachten der Zensur .....	347
<b>7</b>	<b>Funktionieren und Versagen der Zensur am Beispiel autorisierter Texte .....</b>	<b>350</b>
7.1	<i>Fiesta al Noroeste</i> : Eine ‚erstaunliche‘ Autorisierung mit nur einem <i>informe</i> .....	350
7.1.1	Die Zensurgeschichte des Bandes.....	353
7.1.2	Die Rezeption des Romans .....	358
7.1.3	Weitere Auflagen und Folgegutachten der Zensur .....	359
7.2	<i>Pequeño teatro</i> : Die zweifache Kontrolle des ‚harmlosen‘ Erstlingswerks.....	360
7.2.1	Die Zensurgeschichte des Romans .....	362
7.2.2	Die nationale und internationale Rezeption.....	366
7.2.3	Weitere Auflagen und Folgegutachten der Zensur .....	368
7.3	<i>Los niños tontos</i> : Die irrtümliche Empfehlung eines Verbots.....	368
7.3.1	Die Zensurgeschichte des Erzählbandes.....	371
7.3.2	Die nationale und internationale Rezeption.....	375
7.3.3	Weitere Auflagen und Folgegutachten der Zensur .....	377
7.4	<i>Los soldados lloran de noche</i> : ‚Feindbild‘ Kommunismus in den 60er Jahren.....	378
7.4.1	Die Zensurgeschichte des Romans .....	380
7.4.1.1	‚Problematische‘ Aspekte des Textes.....	384
7.4.2	Rezeption und literarische Auszeichnung des Romans .....	391
7.4.3	Weitere Auflagen und Folgegutachten der Zensur .....	394
<b>8</b>	<b>Schlussbemerkungen .....</b>	<b>395</b>
8.1	Die ‚Zweckdienlichkeit‘ der untersuchten Werke für Matute und die Zensoren .....	395
8.2	Identität und Wirken der Zensoren.....	401
8.3	Machtzugewinn und Selbstzensur von Ana María Matute.....	403
8.4	Die ‚Problematik‘ des Lesers .....	406
8.5	Der lange Prozess der Abwicklung der Zensur .....	407
8.6	Ausblick.....	408

<b>9</b>	<b>Bibliografie.....</b>	<b>410</b>
9.1	Primärliteratur.....	410
9.2	Sekundärliteratur .....	412
9.3	Zeitungs- und Zeitschriftenartikel ohne Angabe des Autors.....	432
9.4	Zensurdokumente der Datensammlung von Fernando Larraz in <i>Represura</i> ....	435
9.5	Zensurdokumente des AGA .....	436
9.6	Interview und Vortrag der Autorin.....	437

## Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit liefert einen Beitrag zur Erforschung der institutionalisierten Zensur von literarischen Texten im Franquismus anhand der Untersuchung von Werken Ana María Matutes. Als repressives Instrument diente die Zensur der Kontrolle, dem Schutz vor ‚kritischen‘ Inhalten sowie der Propagierung, Durchsetzung und Konsolidierung des franquistischen Dogmas. Zensiert wurden ‚bedrohliche‘ Werke aufgrund ihres kommunikativen Gehalts, aber auch wegen der sie charakterisierenden materiellen Fixierung, konnte die ‚gefürchtete‘ Aussage ihre Wirkung doch an vielen Orten noch lange nach dem Moment ihrer Entstehung entfalten. Die originale unzensierte Textfassung vieler Werke ist deswegen für den Leser bis heute oft unzugänglich. Das gilt auch für das Œuvre Matutes, einer der bedeutendsten spanischen Autorinnen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Anhand der erhaltenen Zensurakten zu vier Romanen – *Los Abel*, *Luciérnagas/En esta tierra*, *Los hijos muertos* und *La trampa* – wird zunächst deren unterschiedliches ‚Schicksal‘ zwischen staatlicher Zensur und forcierter Selbstzensur rekonstruiert. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse dienen als Ausgangsbasis für die literaturwissenschaftliche Analyse der individuellen Auswirkungen dieser Eingriffe auf inhaltlicher, struktureller, figürlicher und formal-stilistischer Ebene sowie zur Feststellung des Grads an ‚Co-Autorenschaft‘ der Zensoren, die die Texte im Hinblick auf ihre Konformität mit den etablierten moralischen, politischen und religiösen Normen rezipierten. Darüber hinaus werden Funktionsweise, Irrtümer und Grenzen der literarischen Kontrollinstanz anhand von vier weiteren Werken dargestellt, zu denen *Fiesta al Noroeste*, *Pequeño teatro*, *Los niños tontos* und *Los soldados lloran de noche* zählen. Auf diese Art und Weise kann ein umfassender Einblick in die Arbeits- und Funktionsweise der franquistischen Zensurbehörde innerhalb des machstrukturellen Kontextes des Franco-Regimes gegeben werden.

Schlüsselwörter: Literarische Zensur, Franquismus, Ana María Matute, Selbstzensur

## Abstract

This research paper contributes to the study of institutionalized censorship of literary texts under Francoism by examining the works of Ana María Matute. As a repressive instrument, censorship served to control, protect against 'critical' content and propagate, enforce and

consolidate Francoist dogma. 'Threatening' works were censored because of their communicative content, but also because of the material fixation that characterized them, since the 'feared' statement could continue to have its effect long after the moment of its creation and in many places. The original uncensored text version of many works is therefore often inaccessible to readers even today. This also applies to the oeuvre of Matute, one of the most important Spanish authors of the second half of the 20th century. Using the surviving censorship files for four novels - *Los Abel*, *Luciérnagas/En esta tierra*, *Los hijos muertos* and *La trampa* - we first reconstruct their different 'fates' between state censorship and forced self-censorship. The insights gained from this serve as a starting point for the literary analysis of the individual effects of these interventions on the level of content, structure, characters and formal style, as well as for determining the degree of 'co-authorship' of the censors, who received the texts with regard to their conformity with established moral, political and religious norms. In addition, the functioning, errors and limits of the literary control authority are presented on the basis of four other works, which include *Fiesta al Noroeste*, *Pequeño teatro*, *Los niños tontos* and *Los soldados lloran de noche*. In this way, a comprehensive insight can be given into the working and functioning of the censorship authority within the power structure context of the Franco regime.

Keywords: literary censorship, Francoism, Ana María Matute, self-censorship

## Vorbemerkung und Danksagung

Es ist ein großes Geschenk, sich wissenschaftlich mit einem Thema auseinandersetzen zu können, dessen Reiz und Möglichkeiten auch nach Jahren der Beschäftigung nicht erschöpft sind. Die Bearbeitung der literarischen Zensur stellt für mich solch einen Glücksfall dar, hat sie meine Faszination und mein Interesse am Untersuchungsgegenstand doch kontinuierlich gesteigert. Das Lesen und Forschen zu diesem vielschichtigen Instrument kultureller Repression, seine Organisation und Umsetzung im franquistischen Spanien sowie die Auswirkungen auf die Werke von Ana María Matute haben mich dabei des Öfteren auf ‚Abwege‘ geführt, die spannend und in wissenschaftlicher Hinsicht vielversprechend waren und denen ich auch in Zukunft weiter nachgehen werde. Meinem Betreuer Prof. Dr. Dieter Ingenschay habe ich es zu verdanken, mich in diesen Forschungen nicht ‚verloren‘ zu haben, da er mich immer wieder auf den Kern der Arbeit hingewiesen hat. Dafür sowie für seine Begleitung, Kritik und Geduld bin ich ihm sehr dankbar. Das gilt auch für seine unkomplizierte pragmatische Art, die Unterstützung mit konstruktiven Anmerkungen sowie die Vermittlung von Ansprechpartnern wie z. B. der Philologin und Hochschullehrerin Alicia Redondo Goicoechea und der Autorin und Universitätsprofessorin Fanny Rubio Gámez, die mir bei unterschiedlichen Aspekten des Projekts weiterhelfen konnten. Die zweite ‚Säule‘ des Dissertationsvorhabens war über weite Strecken Prof. Dr. Arno Gimber der *Universidad Complutense* in Madrid. Mit seinem zeitnahen *Feedback* zu Kapiteln, seinem stets offenen Ohr für Ideen und Bedenken und wohlgesinntem Interesse hat er viel zum Entstehen und Gelingen der Promotion beigetragen. Das von ihm und Prof. Dr. Ingenschay ins Leben gerufene *PhD-Programm „(Kon-)Figurationen interkulturellen Wissens – (Con-)Figuraciones del saber intercultural“* bot darüber hinaus mit seinen Workshops und Treffen einen privilegierten Raum für äußerst fruchtbare und ergiebige Diskussionen mit spanischen und deutschen Doktoranden, von denen diese Arbeit profitiert hat.

Finanziell unterstützt wurde das Forschungsprojekt von verschiedenen Seiten. Ein Kurzstipendium des DAAD ermöglichte gleich zu Beginn einen ersten längeren Forschungsaufenthalt im *Archivo General de la Administración* in Alcalá de Henares. Danach sicherten zunächst ein Elsa-Neumann-Stipendium des Landes Berlin und im Anschluss daran ein Stipendium der Fonte-Stiftung zur Förderung des geisteswissenschaftlichen Nachwuchses das Fortkommen des Vorhabens. Diesen drei Institutionen gilt mein aufrichtiger Dank.



Von unschätzbarem Wert war und ist darüber hinaus die Unterstützung von Freunden und Familie. Ein großer Verdienst kommt in dieser Hinsicht Dr. Johanna Vollmeyer zu, die nicht nur für fachliche Diskussionen und Zweifel jederzeit ansprechbar war, sondern auch durch die Lektüre und Korrektur von Kapiteln zum Vorankommen der Arbeit beigetragen hat. In der Endphase konnte ich zudem auf die tatkräftige Hilfe von Ulrike Müller, Martina Nunold, Berit Callsen und meiner Schwester Birgit Sattler zählen, wobei sich ihr Beitrag nicht nur auf das Korrigieren von Kapiteln beschränkte, sondern auch im unermüdlichen Einflößen von Mut und Kraft bestand. Herzlichen Dank dafür an euch alle.

Schließlich möchte ich noch meinem Mann Nacho Belda Prats danken, der diesen Prozess in all den Jahren begleitet hat. Er versorgte mich nicht nur mit zahlreichen fachlichen Literaturtipps und überprüfte die spanischen Textstellen, sondern trug auch mit Zitaten spanischer Autoren zum Thema Zensur und Selbstzensur zur inhaltlichen Ausgestaltung der Dissertation bei. Sein unerschütterlicher Glauben an mich und an diese Arbeit, den ich bei meinen Freunden und meiner Familie ebenfalls gefunden habe, waren und sind von unermesslichem Wert für mich. Das gilt auch für meinen Sohn Jannik, der in diesen Jahren vom Jugendlichen zum Erwachsenen geworden ist, und mit dem ich viele Gespräche über wichtige Dinge seines Lebens an meinem Schreibtisch geführt habe.

Ohne all diese Unterstützung wäre das Forschungsvorhaben nicht realisierbar gewesen. Dafür danke ich Ihnen und euch von ganzem Herzen!

Valencia, im September 2018

„El verdadero talento del escritor consiste en poder levantar en una imagen,  
en una palabra, su indignación, desagrado, deseo de justicia.“  
(Ana María Matute)<sup>1</sup>

„Ob bestimmte Repräsentationsformen zensiert werden sollen oder der Bereich des  
öffentlichen Diskurses selbst eingeschränkt werden soll – immer dämpft der Versuch,  
Sprechen zu reglementieren, den politischen Impuls, den effektiven Widerstand des  
Sprechens zu nutzen. Die intellektuelle Ablehnung von Fragen, die den geläufigen  
Wirklichkeitsbezug bedrohen, liefert dafür den banalen Beleg.“  
(Judith Butler)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Romá, Rosa. 1971. *Ana María Matute*. Madrid. Epesa. S. 45.

<sup>2</sup> Butler, Judith. 1998. *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Berlin. Berlin Verlag. S. 229.

# 1 Einleitung

Die Zensur literarischer Texte ist ein „transepochoales Kulturphänomen“<sup>1</sup> von fortwährender Aktualität, das nicht nur in autoritär regierten, sondern auch demokratischen Systemen in Erscheinung tritt. Die hegemoniale Anwendung der Zensur auf gedruckte Werke reicht in Spanien bis zur Regierungszeit der Katholischen Könige Ferdinand II. von Aragón und Isabella I. von Kastilien zurück<sup>2</sup> und ist auch in der Gegenwart des 21. Jahrhunderts präsent.<sup>3</sup> Zensiert wurde und wird (unter unterschiedlichen Rahmenbedingungen) immer dann, wenn sich eine Person, ein Kollektiv oder ein staatliches Organ vor den Konsequenzen einer ihre Normen oder Werte verletzenden Botschaft ‚fürchtet‘ und versucht, diese durch den Einsatz der zur Verfügung stehenden Machtmittel und der Verbreitung von Angst zu eliminieren. Das postulierte bedrohliche Potential literarischer Werke wird dabei gleichzeitig auch als öffentliche Rechtfertigung für zensorische Maßnahmen genutzt.<sup>4</sup> Der so erweckte Eindruck vermeintlicher ‚Gefährlichkeit‘ von Literatur wird damit zu einem Teil der sozialen Konstruktion, mit der Wirklichkeit<sup>5</sup> auf machtpolitischer Ebene konstituiert wird, und dadurch letztlich zu einem Element des sozialen Wissens von Schriftkulturen.<sup>6</sup> Die Verbannung des gefürchteten Werks

---

<sup>1</sup> Aulich, Reinhard. „Elemente einer funktionalen Differenzierung der literarischen Zensur. Überlegungen zu Form und Wirksamkeit von Zensur als einer intentional adäquaten Reaktion gegenüber literarischer Kommunikation“. In: Göpfert, Herbert G./Weyrauch, Erdmann. (Hg.) 1988. „Unmoralisch an sich...“: Zensur im 18. und 19. Jahrhundert. Wiesbaden. Harrassowitz. S. 183.

<sup>2</sup> Auf Ersuchen der Spanischen Könige erlaubte Papst Sixtus IV. am 1. November 1478 mittels der Bulle *Exigit sincerae devotionis* die Einführung der Inquisition, wodurch auch die kirchliche Zensur als eines ihrer Kontrollinstrumente etabliert wurde. Die römische Inquisition – *Sacra Congregatio Romanae et universalis Inquisitionis* – hingegen wurde erst 64 Jahre später, am 4. Juli 1542, mit der Bulle *Licet ab initio* von Papst Paul III. gegründet und orientierte sich am spanischen Vorbild. Vgl. Mereu, Italo. 2003. *Historia de la intolerancia en Europa*. Barcelona. Paidós Ibérica. S. 57-79.

<sup>3</sup> Als Beispiel kann die Beschlagnahme der Auflage des Werks *Fariña* von Nacho Carretero im Februar 2018 genannt werden. Der Journalist und Autor schildert in dem bereits 2015 erschienenen Buch seine investigativen Recherchen zum boomenden Rauschgifthandel im Galicien der 80er und 90er Jahre. Das richterlich angeordnete Verkaufsverbot des Buches erfolgte auf die Klage des ehemaligen Bürgermeisters von O Grove, José Alfredo Bea Gondar, der in zwei Passagen seine Persönlichkeitsrechte verletzt sah. Das Verfahren wurde im Juni des gleichen Jahres eingestellt und das Verkaufsverbot aufgehoben.

<sup>4</sup> Vgl. Otto, Ulla. 1968. *Die literarische Zensur als Problem der Soziologie der Politik*. Stuttgart. Ferdinand Enke. S. 68.

<sup>5</sup> Verstanden wird Wirklichkeit hier als notwendiges gesellschaftliches Konstrukt, das auf sozialem Wissen basiert. S. hierzu Biermann, Armin. „Zur sozialen Konstruktion der Gefährlichkeit von Literatur. Beispiele aus der französischen Aufklärung und dem Premier Empire“. In: Assmann, Aleida und Jan (Hg.). 1987. *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*. Bd. 2. München. Wilhelm Fink. S. 213.

<sup>6</sup> Hans-Christoph Hobohm verweist in diesem Zusammenhang konkret auf den Roman als Gattungsform, dem eine besondere gesellschaftliche Rolle zukommt. Die Gefährlichkeit dieser narrativen Form ergibt sich dabei aus seiner „Gegenwartsbezogenheit und Praxisnähe“, seine Verankerung in der Wirklichkeit macht angedeutete Kritik zu einer Bedrohung. Hobohm, Hans-Christoph. 1992. *Roman und Zensur zu Beginn der Moderne: Vermessung eines sozio-poetischen Raumes, Paris 1730-1744*. Studien zur Historischen Sozialwissenschaft Bd. 19. Frankfurt a. M., New York. Campus. S. 34-35.

in den konstituierten Bereich des ‚Unaussprechbaren‘<sup>7</sup> erfolgt aber nicht nur wegen des kommunikativen Gehalts an sich, sondern auch aufgrund der charakteristischen materiellen Fixierung schriftlicher Texte, die den Grad an ‚Gefährlichkeit‘ erhöht, kann die gefürchtete Aussage doch an vielen Orten und noch lange nach dem Moment ihrer Entstehung Wirkung entfalten.<sup>8</sup> Für von der Zensur betroffene Werke heißt das im Umkehrschluss, dass die fundamentale Bedeutung nicht nur im Akt des repressiven Eingreifens besteht, sondern auch in den ‚weitreichenden‘ Folgen dieser performativen Handlung: Zensierte Werke werden nur selten nach Verschwinden der restriktiven Kontrollinstanz in ihre originale Textfassung zurückversetzt bzw. wiederhergestellt. Für Autor und Leser hat das zur Konsequenz, dass die ursprüngliche künstlerische Version in den meisten Fällen für immer verloren ist und nur die durch die Zensur entstellte Textfassung rezipiert werden kann. Das ist auch bei dem Werk von Ana María Matute der Fall, das im Mittelpunkt der Untersuchung dieser Arbeit steht.

## 1.1 Untersuchungsgegenstand

Die zwei fundamentalen Komponenten des Zensurvorgangs sind zum einen die Äußerung über eine Sache oder eine Person und zum anderen die Prüfung dieser Aussage auf Übereinstimmung mit den geltenden Regeln.<sup>9</sup> In dieser Begriffsbestimmung klingt bereits das interdisziplinäre Wesen literarischer Zensur an. Die bewusst und unbewusst regulierende Instanz, die während des Schreibprozesses durch selbstzensierende Maßnahmen Form und/oder Inhalt eines Textes beeinflusst, ist Gegenstand psychoanalytischer Forschung. Der Einsatz mehr oder weniger autoritärer Mittel zur Wahrung gesellschaftlicher Regeln und Funktionen gehört in den Bereich der Soziologie und die Institutionen und Verfahren, durch die ein Text vor oder nach seiner Publikation auf Übereinstimmung mit den etablierten Normen überprüft wird, bedürfen eines juristischen Fundaments und gesetzlichen Rahmens.<sup>10</sup> Die Zensur von Texten kann somit als „Gesamtheit aller formellen<sup>11</sup> und informellen<sup>12</sup> Mechanismen mit dem

---

<sup>7</sup> Vgl. Portolés, José. 2016. *La censura de la palabra. Estudio de pragmática y análisis del discurso*. Valencia. Universitat de València. S. 59.

<sup>8</sup> Vgl. Portolés (2016: 78).

<sup>9</sup> Vgl. Kanzog, Klaus. „Zensur, literarische“. In: Merker, Paul; Stammer, Wolfgang; Kanzog, Klaus (Hg.). 1984. *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 4. Berlin, New York. De Gruyter. S. 999.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu Plachta, Bodo. 2006. *Zensur*. Reclams Universal-Bibliothek Nr. 17660. Stuttgart. Philipp Reclam jun. S. 15-17 und Kanzog (1984: 999-1001).

<sup>11</sup> Gemeint sind hier die geregelten verwaltungs- oder strafrechtlichen Verfahren.

<sup>12</sup> Schwerer erfassbare Faktoren der Kontrolle, die auf sozialen, wirtschaftlichen oder politischen Interessen beruhen. Plachta (2006: 19).

Zweck, die Produktion oder Distribution von Literatur zu verhindern, zu kontrollieren oder fremdzubestimmen“ definiert werden.<sup>13</sup>

Ana María Matute (1925-2014), eine der bedeutendsten spanischen Schriftstellerinnen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, hat den größten Teil ihres Œuvres unter repressiven Bedingungen geschrieben und veröffentlicht. In den Jahren der franquistischen Herrschaft von 1939 bis 1975 war sie der permanenten Kontrolle der institutionalisierten Bücherzensur unterworfen, ein Schicksal, das sie mit vielen anderen Autoren, wie z. B. Miguel Delibes, Luis Martín-Santos, Carmen Martín Gaité oder Elena Soriano teilte. Davon zeugen nicht zuletzt die insgesamt 102 Zensurakten für Verfahren der Erst- und Folgebegutachtung ihrer Texte im *Archivo General de la Administración* (AGA) in Alcalá de Henares. Der erste zensorische Vorgang zu ihrem Roman *Los Abel* wurde 1948, nur neun Jahre nach Ende des Spanischen Bürgerkriegs, erstellt. Das letzte Erstgutachten unter franquistischer Herrschaft für *La torre vigía* entstand 1971, vier Jahre vor dem Tod Francisco Francos. Neben diesen quantitativen Faktoren – Textanzahl und Zeitspanne – ist die Untersuchung ihrer Werke im Hinblick auf deren Zensur aber auch in qualitativer Hinsicht vielversprechend, da die nicht regime-konforme Autorin in ihren Texten immer wieder zensursensible Themen zur Sprache gebracht hat. Das führte in ihren Werken *Los Abel* (1948), *Los hijos muertos* (1958) und *La trampa* (1969) zu zensierenden Eingriffen der Kontrollinstanz. Der Roman *Luciérnagas* wurde 1953 vollständig verboten und nach einer umfassenden ‚Überarbeitung‘ durch die Autorin zwei Jahre später unter dem Titel *En esta tierra* veröffentlicht. Dieser Tatbestand machte die Auswahl der fünf Primärtexte als zu analysierende Werke leicht. Darüber hinaus werden in dieser Arbeit noch vier weitere Texte angeführt, die zwar unzensiert zur Publikation autorisiert wurden, im Zusammenhang mit der literarischen Kontrolle aber dennoch von Interesse sind, da an ihnen unterschiedliche Facetten der Zensurpraxis veranschaulicht werden können. Dabei handelt es sich um die Romane *Fiesta al Noroeste* (1953), *Pequeño teatro* (1954) und *Los soldados lloran de noche* (1964) sowie den Erzählband für Erwachsene *Los niños tontos* (1956).

---

<sup>13</sup> Guggenbühl, Christoph. 1996. *Zensur und Pressefreiheit. Kommunikationskontrolle in Zürich an der Wende zum 19. Jahrhundert*. Zürich. Chronos. Zitiert in: Plachta (2006: 17).

## 1.2 Methodik und Zielsetzung

Das Fundament der Arbeit bilden die Erkenntnisse, die aus der Sichtung und Interpretation der Zensurunterlagen zu den Werken Ana María Matutes gewonnen werden konnten. Die umfangreiche Zensurgeschichte ihrer Bücher wurde in mehreren Aufenthalten im AGA vollständig erschlossen. Dabei stellte sich u. a. heraus, dass in den drei Zensurakten der Werke, in die die Zensoren streichend eingegriffen hatten, nicht nur die originalen Textfassungen Matutes in Form eines Manuskripts (*Los hijos muertos*) und Fahnenabzügen (*Los Abel*, *La trampa*) vorhanden waren, sondern sich in diesen zudem die Spuren der Zensoren nachweisen ließen. Anhand dieser Streichungen und der Angaben in den Zensurgutachten konnte das Ausmaß der textuellen Entstellungen exakt und vollständig erfasst werden. Diese zensorischen Interventionen zogen in allen Fällen selbstzensierende Änderungen der Autorin nach sich. Aus diesem Grund wurden die zensierten Textversionen mit den publizierten Fassungen der Werke verglichen, wodurch die von der Zensur forcierten Modifikationen Matutes sichtbar gemacht werden konnten. Neben den zensorischen Streichungen werden somit auch die selbstzensierenden Überarbeitungen der Autorin dokumentiert und analysiert, was für keinen ihrer Texte bisher durchgeführt worden ist.<sup>14</sup> Dadurch lassen sich zwei zentrale Fragen der Arbeit für alle betroffenen Titel klären: Zum einen, wie die Zensur sich auf die unterschiedlichen Textebenen, narrativen Komponenten und das sie miteinander verknüpfende Geflecht wechselseitiger Verbindungen ausgewirkt hat und zum anderen welche inhaltlichen, stilistischen und narrativen Konsequenzen das für die Werke nach sich zog.

Der Rekonstruktion der zensorischen und selbstzensorischen Spuren in den Werken Matutes werden aber zunächst einige theoretische Überlegungen vorangestellt, anhand derer der Prozess dieser wechselseitigen Eingriffe der beiden Akteure erfasst und dargestellt werden kann. Den Ausgangspunkt hierfür bildet die Feststellung Gérard Genettes in seiner Analyse des Palimpsests, dass jeder reduzierende oder erweiternde Eingriff in einen Text immer zur Entstehung eines anderen führt.<sup>15</sup> Übertragen auf den Zensurkontext ergibt sich daraus, dass die verschiedenen ‚Formen‘ eines Textes, die dieser durch die sukzessiven zensorischen und selbstzensierenden Modifikationen im Verlauf des Zensurprozesses annimmt, als

---

<sup>14</sup> Ein im Dezember 2010 in Barcelona geführtes Interview mit der Schriftstellerin half bei der Rekonstruktion einiger Unklarheiten des zuweilen langen Weges der untersuchten Werke durch die zensorische Kontrolle. Darüber hinaus ermöglichte das Gespräch einen persönlichen Einblick in die schwierige Situation, literarische Texte unter repressiven Bedingungen schreiben zu müssen.

<sup>15</sup> Genette, Gérard. 1993. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aesthetica Bd. 683. Frankfurt a. M. Suhrkamp. S. 315.

eigenständige Varianten des Originals betrachtet werden können. Dieser Ansatz, der in Textedition und Textkritik zur vollständigen Erfassung aller ‚Stadien‘ eines Werks genutzt wird,<sup>16</sup> dient hier als Basis für die genauere Bestimmung des ‚Wesens‘ der von den Zensoren und der Autorin ‚angefertigten‘ Versionen. Durch den, für diesen speziellen Sachverhalt definierten Begriff der „materiellen Intratextualität“, der aus den Theorien der Intertextualität hergeleitet wurde,<sup>17</sup> kann der Grad an Differenz zwischen den einzelnen Varianten deutlich gemacht werden. Auf diese Art und Weise kann u. a. veranschaulicht werden, wie durch die zensorischen Interventionen neben der Sinnposition der Autorin auch die des Zensors in den Text gelangt.

Neben der literatur- und editionswissenschaftlichen Perspektive auf die Zensur wird in dieser Arbeit die systemische Schlüsselposition der zensorischen Kontrollinstanz als Hüterin der diktatorialen ‚Wahrheit‘ berücksichtigt. In Gestalt ideologischer und moralischer Dogmen manifestiert sich die autoritäre Überzeugung verabsolutierter Unfehlbarkeit (nicht nur) des franquistischen Regimes. Öffentliche Diskussionen über von diesen einzig ‚wahren‘ Vorgaben abweichende Meinungen oder Ideen werden als obsolet erachtet.<sup>18</sup> Schon die Annahme der Existenz anderer ‚Wahrheiten‘ wird als inakzeptable Provokation aufgefasst und so wird die staatliche Zensur, dieser Logik folgend, zu einem Garant der Wahrheit.<sup>19</sup> Anhand der sozio-philosophischen Überlegungen Michel Foucaults in *Überwachen und Strafen*<sup>20</sup> wird das komplexe asymmetrische Verhältnis erläutert, das zwischen Zensoren und Autorin im Laufe des Zensurverfahrens entsteht. Diese grundsätzliche Positionierung der Beteiligten ist auch deswegen von Relevanz, weil von ihr ausgehend Verschiebungen in ihrer inter- und konterdependenten Relation festgestellt werden können. Für die Beschreibung des Akts der Zensur werden Foucaults Thesen zur Prüfung als zentralem Mechanismus der Disziplinarmacht auf den Zensurkontext angewendet.<sup>21</sup> Die unterschiedlichen Maßnahmen der Sanktionierung

---

<sup>16</sup> S. hierzu Grésillon, Almuth. 1999. *Literarische Handschriften. Einführung in die «critique génétique»*. Bern. Peter Lang.

<sup>17</sup> S. beispielsweise Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hg.). 1985. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen. Niemeyer.

<sup>18</sup> Vgl. Otto (1968: 68). Die Konsequenzen dieser Annahme resümieren Aleida und Jan Assmann wie folgt: „Zu lernen und zu erneuern gibt es nichts, wo man sich am Ziel angekommen wähnt. Wer im Vollbesitz der Wahrheit ist, der braucht, ja darf sich nicht mehr auf die Suche nach ihr begeben.“ Assmann, Aleida und Jan. „Kanon und Zensur“. In: Assmann, Aleida und Jan (Hg.). 1987. *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*. Bd. 2. München. Wilhelm Fink. S. 20.

<sup>19</sup> „Según los teóricos del Régimen, la censura no había sido concebida para evitar la libertad de expresión, sino para que la libertad se ejerciese en pro de la verdad y de la felicidad de la Patria.“ Martínez-Michel, Paula. 2003. *Censura y represión intelectual en la España franquista. El caso Alfonso Sastre*. Guipúzcoa. Hondarribia. S. 14.

<sup>20</sup> Foucault, Michel. 1994. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M. Suhrkamp.

<sup>21</sup> Foucault (1994: 238-250).

bei Überschreitung der Tabugrenzen werden anhand seiner Ausführungen zum Diskurs genauer betrachtet,<sup>22</sup> wobei neben der privativen auch auf die von Judith Butler postulierte subjektproduzierende Funktion der Zensur eingegangen wird.<sup>23</sup> Nach Abschluss des Zensurverfahrens wurden bis auf *Luciérnagas* alle Texte Matutes, ob zensiert oder unzensiert, zur Veröffentlichung autorisiert und damit in den Diskurs des Franquismus ‚aufgenommen‘.<sup>24</sup> Die Möglichkeit zur Entfaltung gegen-diskursiver Rede, die diese Aufnahme in den durch die *Gatekeeper*-Funktion der Zensur<sup>25</sup> regulierten Diskurs bietet, kann zum Teil an den zensierten, vor allem aber den unzensierten Werken der Autorin nachgewiesen werden.

Ziel dieser Arbeit ist somit die theoretische und praktische Erfassung des komplexen Akts der Zensur in seiner Gesamtheit. Der weite Blick, der durch die literatursoziologische Verortung der Zensur in ihrem systemischen Kontext den Ausgangspunkt markiert, wird durch die paradigmatische Darstellung der möglichen Zensurentscheide auf die Funktions- und Vorgehensweise der Kontrollinstanz konzentriert. Der konkrete Nachweis dieser theoretischen Überlegungen an den unterschiedlichen Texten Ana María Matutes stellt den Hauptteil der Dissertation dar. In den ‚Zensurschicksalen‘ der Werke finden sich alle Parameter, die für eine solch modellhafte Beschreibung notwendig sind: Eine hohe Anzahl von zur Zensur eingereichten Texten, repräsentative Fälle, die das gesamte Spektrum möglicher Zensurentscheide abdecken, die Nachweisbarkeit zensorischer und selbstzensorischer Eingriffe sowie Verstöße gegen alle etablierten Zensurkriterien des Regimes. In den einzelnen Werkanalysen wird dabei ebenfalls eine ganzheitliche Darstellung angestrebt, so dass neben den unterschiedlichen Phasen von Zensur und Selbstzensur auch die literaturkritische Rezeption der veröffentlichten Werke Matutes im In- und Ausland dargelegt wird. Die diachrone Darstellung, die sowohl für die zensierten als auch die unzensierten Texte eingehalten wird, ermöglicht es aus der Sicht der Autorin neben ihrer künstlerischen Entwicklung auch ihre allmähliche ‚Professionalisierung‘ im Umgang mit der Zensurinstanz aufzuzeigen. Aus dem Blickwinkel der Zensoren wiederum lassen sich auf diese Weise die

---

<sup>22</sup> Foucault, Michel. 2010. *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt a. M. Fischer.

<sup>23</sup> Butler, Judith. „Ruled Out: Vocabularies of the Censor“. In: Post, Robert C. (Hg.). 1998a. *Censorship and Silencing. Practices of Cultural Regulation*. Los Angeles. The Getty Research Institute.

<sup>24</sup> Der Begriff „Diskurs“ wird hier im Sinne Foucaults als ein durch Regeln strukturiertes System zur Formation von Aussagen zu einem bestimmten Zeitpunkt in einen bestimmten Raum verstanden. Auch wenn sich der literarische Diskurs im Franquismus aus einer Vielzahl von Texten unterschiedlicher Genres und Sorten zusammensetzte, wird doch die Formulierung im Singular verwendet, da das in diesem Zusammenhang ausschlaggebende Merkmal die Tatsache ist, dass alle das Zensurverfahren durchlaufen mussten. Vgl. Foucault, Michel. 1981. *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M. Suhrkamp.

<sup>25</sup> Vgl. Knetsch, Gabriele. 1999. *Die Waffen der Kreativen. Bücherzensur und Umgehungsstrategien im Franquismus (1939-1975)*. Frankfurt a. M. Vervuert. S. 29.



zumeist politisch bedingten ‚Anpassungen‘ der Richtlinien der zensorischen Praxis demonstrieren. Der Perspektive des Lesers als weiterem konstitutivem Element in diesem Trilog<sup>26</sup> wird vermittle der berücksichtigten Rezensionen in Zeitungen und Zeitschriften Rechnung getragen. Durch die Situierung der Werke in ihrem zeitgenössischen Kontext lassen sich die Auswirkungen der Zensur so auch auf einer zweiten Ebene, nämlich der Einschätzung der literarischen Qualität seitens der Literaturkritiker erfassen. Durch diesen literaturwissenschaftlichen und -soziologischen Ansatz soll eine neue Herangehensweise an die Erforschung der spanischen Bücherzensur aufgezeigt werden, die bei der Untersuchung der zahlreichen noch nicht gesichteten zensierten Texte im Archiv des AGAs hilfreich sein könnte. Auf institutionengeschichtlicher Ebene verfolgt diese Dissertation ein Ziel, das den Wissenschaftlern aller Disziplinen gemein ist, die sich der Erforschung der franquistischen Zensur widmen: Die kontinuierliche Erweiterung des Wissens über die Kontrollinstanz auf allen Ebenen. Dazu kann die vorliegende Untersuchung einige Erkenntnisse im Hinblick auf Organisation und Verfahrensabläufe sowie Wandel und ‚Modernisierung‘ der franquistischen Zensurbehörde beitragen. Ein weiteres Anliegen in diesem Zusammenhang ist, die ‚Gegenspieler‘ Matutes im Zensurprozess aus ihrer schützenden Anonymität herauszulösen und ‚sichtbar‘ zu machen. Auch in dieser Hinsicht ist es gelungen, bestehende Forschungslücken zu schließen.

### 1.3 Forschungsstand und Vorgehen

Die Sekundärliteratur zur franquistischen Bücherzensur lässt sich in zwei Kategorien unterteilen: Die Werke, die einen umfassenden Überblick über die Zensur und deren Anwendung geben und die, die sich auf die Analyse einzelner Aspekte, wie z. B. bestimmte Autoren und Zeiträume oder konkrete Merkmale von zensierten Texten konzentrieren.

Seit der Veröffentlichung des Grundlagenwerks *Censura y creación literaria en España (1939-1976)* des Soziologen Manuel L. Abellán, in dem dieser 1980 neben einer allgemeinen Einführung in die franquistische Zensur von Literatur, Theater und Kino auch Erkenntnisse aus seinen Recherchen im Archiv der Zensurbehörde zusammengestellt hatte,<sup>27</sup> sind die

---

<sup>26</sup> Vgl. Portolés (2016: 108-109).

<sup>27</sup> Abellán, Manuel L. 1980. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona. Península. Sieben Jahre später folgte die Publikation des Sammelbands *Censura y literatura peninsulares*, in dem u. a. Beiträge von

Forschungen zur literarischen Kontrollinstanz des Franco-Regimes kontinuierlich vorangetrieben worden.<sup>28</sup> Als eine Fortschreibung der von Abellán initiierten systematischen Erfassung von Zensurfällen lässt sich der umfassende Überblick bezeichnen, den Fernando Larraz 2014 mit *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo* vorgelegt hat.<sup>29</sup> In diesem Werk fasst der Autor die Ergebnisse der Sichtung von ca. 900 Zensurgutachten literarischer Texte zusammen, die zwischen 1936 und 1975 die franquistische Zensur durchlaufen haben.<sup>30</sup> Den Inhalt der von ihm untersuchten Zensurakten zwischen 1937 und 1962 hat Larraz zudem *online* zugänglich gemacht.<sup>31</sup> Chronologisch sortiert nach dem Jahr der Eröffnung des Zensurverfahrens können hier u. a. Abschriften der Zensurgutachten zu den gesichteten Titeln eingesehen werden, wovon diese Arbeit profitiert hat. Der Verdienst dieser frei zugänglichen Datensammlung liegt dabei nicht nur in der Tatsache, dass dadurch Forschungsaufenthalte im AGA vermieden werden können, sondern auch in der von Larraz geleisteten Arbeit bei der Erschließung der Zensurdokumente. Ein Teil des Bestands des AGAs ist bisher nämlich nur rudimentär erfasst oder unter sehr allgemeinen, wenig aussagekräftigen Schlagwörtern katalogisiert.<sup>32</sup>

Die ersten Jahre der franquistischen Zensur hat der Historiker Eduardo Ruiz Bautista in *Los señores del libro: propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo* 2005

---

Juan Beneyto Pérez und Miguel Cruz Hernández zu lesen sind, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten die Institution leiteten, der im franquistischen Staatsapparat die Zensurbehörde unterstellt war. Abellán, Manuel. L. 1987. *Censura y literatura peninsulares. Diálogos Hispánicos de Amsterdam* Bd. 5. Amsterdam. Rodopi. Von den zahlreichen Artikeln Abelláns zum Thema, die teilweise in seine Monografie von 1980 eingeflossen sind, sollen hier exemplarisch *Censura y autocensura en la producción literaria española* von 1982 (In: *Nuevo Hispanismo. Revista Crítica de Literatura y Sociedad*. Nr. 1. Madrid.) und *El discurso prohibido por la censura durante el primer franquismo* von 1992 (Díaz-Diocaretz, Myriam; Zavala, Iris M. [Koord.]. *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX*. Madrid. Tuero.) genannt werden.

<sup>28</sup> Einen ebenfalls allgemeinen Einblick in unterschiedliche Aspekte der Zensur gab Mitte der 80er Jahre die Zeitschrift *Cambio16*. Die acht Artikel, die diesem Thema gewidmet wurden, erschienen unter dem Titel *Viaje al centro de la censura 1939-1975*. 1985. In: *Cambio 16*. Madrid. Bereits Mitte der 70er Jahre hatte Antonio Beneyto in *Censura y política en los escritores españoles* eine Reihe von Interviews zusammengestellt, die er zuvor mit spanischen Schriftsteller unterschiedlicher ideologischer *Couleur* geführt hatte. Zentrale Themen dieser Gespräche waren die individuelle Einschätzung von und den Umgang der Schriftsteller mit Zensur und Selbstzensur im franquistischen Spanien. Beneyto, Antonio. 1975. *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona. Euros.

<sup>29</sup> Larraz, Fernando. 2014. *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*. Trea. Gijón.

<sup>30</sup> Ein generelles Problem bei diesen breit angelegten Studien, das in erster Linie auf den enormen Umfang des gesichteten Materials zurückzuführen ist, sind Ungenauigkeiten oder Fehler, die durch Verwechslungen bzw. die falsche Zuordnung oder Interpretation von Daten zustande kommen. Für die untersuchten Werke Matutes werden diese in der Sekundärliteratur festgestellten unkorrekten Angaben in den einzelnen Kapiteln der Werkanalysen benannt und korrigiert.

<sup>31</sup> Larraz, Fernando. Datensammlung „Fichas de novelas presentadas a la censura. Primera serie: 1937-1962“. In: *Represura – Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicada al libro*. [2/2013]. In: <http://www.represura.es/documentos-represura8.html>. Stand: 31.10.2013, 9.58.

<sup>32</sup> Der Grund hierfür ist eine chronische Personalknappheit, der auch die reduzierten Öffnungszeiten des Archivs geschuldet sind.

aufgearbeitet.<sup>33</sup> In diesem Werk wird die zensorische Institution in ihrem historischen und politischen Kontext beschrieben und die Distribution und Ausübung der repressiven Kontrolle durch die verschiedenen staatlichen Organe dargestellt. In dem drei Jahre später erschienenen Sammelband *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo*, der vom gleichen Autor zusammengestellt wurde, finden sich neben der Ausweitung des Untersuchungszeitraums bis 1976 u. a. Beiträge zur Zensur fremdsprachlicher Texte.<sup>34</sup> Francisco Rojas Claros untersucht in der 2013 erschienenen Studie *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España* ebenfalls aus historischem Blickwinkel die Funktion der franquistischen Zensurbehörde als Instrument der politischen Steuerung.<sup>35</sup> Veranschaulicht wird das am Beispiel nicht linientreuer Verlage in den Jahren zwischen 1962 und 1972. Eine erste Bestandsaufnahme der Situation von Verlagshäusern hatten 1977 bereits Georgina Cisquella, José Luis Erviti und José A. Sorolla mit *La represión cultural en el franquismo. Diez años de censura de libro durante la Ley de Prensa (1966-1976)* präsentiert.<sup>36</sup> Dieser frühe Text zum Thema stützte sich allerdings nur auf Befragungen von Verlegern, da die Autoren zu diesem Zeitpunkt noch keinen Zugang zum Archiv der franquistischen Zensurdokumente hatten. Einer der aktuellsten Beiträge wurde 2016 von José Portolés vorgelegt.<sup>37</sup> Hierbei handelt es sich um die Betrachtung des Phänomens Zensur aus pragmatischer und diskursanalytischer Perspektive. Zur Veranschaulichung seiner sprachwissenschaftlichen Analyse führt der Autor historische und aktuelle Beispiele aus aller Welt an, was dem interessierten Leser erlaubt, sich einen umfassenden Eindruck über den Untersuchungsgegenstand zu verschaffen.

Neben diesen vor allem institutionsgeschichtlich orientierten Studien einerseits und den querschnittshaft angelegten Untersuchungen zensierter Werke andererseits sind seit den 80er Jahren eine Vielzahl literaturwissenschaftlicher Arbeiten publiziert worden, die sich auf bestimmte Aspekte der franquistischen Bücherzensur konzentrieren. Eine Konsequenz der stetig vorangetriebenen Spezialisierung ist die Erschließung immer neuer Untersuchungszweige innerhalb dieses wissenschaftlichen Themenbereichs. Eine Art Verbindungsglied zwischen diesen beiden Herangehensweisen, die man grob als

---

<sup>33</sup> Ruiz Bautista, Eduardo. 2005. *Los señores del libro: propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo*. Gijón. Trea.

<sup>34</sup> Ruiz Bautista, Eduardo (Koord.) 2008. *Tiempo de censura – La represión editorial durante el franquismo*. Gijón. Trea.

<sup>35</sup> Rojas Claros, Francisco. 2013. *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*. Alicante. Universidad de Alicante.

<sup>36</sup> Der lange vergriffene Titel wurde 2002 erneut aufgelegt. Cisquella, Georgina; Erviti, José Luis; Sorolla, José A. 2002 (1977). *La represión cultural en el franquismo: diez años de censura de libros en el franquismo*. Barcelona. Anagrama.

<sup>37</sup> Zur bibliographischen Angabe s. Fn. 7.

quantitative und qualitative Analyse der franquistischen Zensurpraxis bezeichnen könnte, stellt das 1991 publizierte Werk *Macht und Ohnmacht der Zensur: Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)* von Hans-Jörg Neuschäfer dar, in dem der Autor die zensorische Kontrolle in Literatur, Kino und Theater anhand ausgewählter Schlüsselwerke erläutert.<sup>38</sup>

Eine der ersten Monographien mit qualitativem Ansatz stellt die Untersuchung der Umgehung von Zensur durch die Nutzung von Camouflage-Strategien in literarischen Texten dar, die José Sánchez Reboledo 1988 in *Palabras tachadas (retórica contra censura)* durchführte.<sup>39</sup> Diese Techniken der Zensurvermeidung sind auch einer der Schwerpunkte in der 1999 von Gabriele Knetsch publizierten Promotion mit dem Titel *Die Waffen der Kreativen. Bücherzensur und Umgehungsstrategien im Franquismus (1939-1975)*.<sup>40</sup> Knetsch analysiert die Verfahren der Zensurumgehung am Beispiel von Romanen Gonzalo Torrente Ballesters, Luis Martín-Santos' und Miguel Delibes', die hier verschiedene Phasen der franquistischen Zensurpraxis und -politik repräsentieren. Zur genaueren Erfassung und Abgrenzung der Zensurkriterien und Tabuthemenbereiche hat die Autorin mehr als 200 Zensurgutachten aus den Publikationsjahren der drei untersuchten Werke ausgewertet. Einen anderen investigativen Schwerpunkt verfolgt das Ende der 90er Jahre an der Universität León gegründete Forschungsprojekt TRACE, das sich mit der Zensur von übersetzten, fremdsprachlichen Texten<sup>41</sup> des 20. und 21. Jahrhunderts befasst. Die Ergebnisse dieser Forschungsgruppe werden seitdem in Form von Artikeln und Sammelbänden sowie durch Konferenzen und Sommerkurse der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.<sup>42</sup> Das Projekt ist zudem durch Seminare in den verschiedenen Stufen der universitären Ausbildung verankert, worauf sicherlich die Konsolidierung dieses Zweigs der Zensurforschung in den letzten Jahren zurückzuführen ist. Noch vor der Gründung von TRACE waren bereits wissenschaftliche Untersuchungen zur Zensur von baskischen, katalanischen und galicischen Werken veröffentlicht worden.<sup>43</sup> 2006 initiierte José Andrés de Blas die *online-*

---

<sup>38</sup> Neuschäfer, Hans-Jörg. 1991. *Macht und Ohnmacht der Zensur: Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*. Stuttgart. Metzler.

<sup>39</sup> Sánchez Reboledo, José. 1988. *Palabras tachadas. Retórica contra censura*. Alicante. Instituto de Estudios «Juan Gil-Albert».

<sup>40</sup> Vgl. Literaturangabe in Fn. 26.

<sup>41</sup> Dazu zählen neben Prosa, Lyrik und Theaterstücken auch audiovisuelle Ausdrucksformen.

<sup>42</sup> Eine Liste mit Publikationen der zu diesem Thema forschenden Projektmitglieder findet man unter <http://trace.unileon.es/difusion/publicaciones/>. Stand: 5.5.2018, 23.18.

<sup>43</sup> Mit der galicischen Literatur und der Zensur beschäftigt sich ein Artikel von Basilio Losada Castro in dem bereits erwähnten Sammelband *Censura y literatura peninsulares*. S. Losada Castro, Basilio. „Literatura gallega y censura franquista“. In: Abellán, Manuel L. (Hg.) 1987. *Censura y literatura peninsulares*. Diálogos Hispánicos de Amsterdam Bd. 5. Amsterdam. Rodopi. S. 57-63. Zu katalanischsprachigen Texten hat María Josepa Gallofré i Virgili Anfang der 90er Jahre gearbeitet. Gallofré i Virgili, María Josepa. 1991. *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Barcelona. Publicacions de L'Abadia de Montserrat. Wenn auch jüngeren Datums, so soll doch der 2011 publizierte Titel *Literature as a Response to Cultural and Political Repression in Franco's Catalonia* von Jordi Cornellà-Detrell an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben. Cornellà-Detrell, Jordi. 2011. *Literature as a Response to Cultural and Political Repression in Franco's Catalonia*. Woodbridge. Tamesis.

Zeitschrift *Represura*, deren thematischer Schwerpunkt auf Repressionen im kulturellen Bereich während des Spanischen Bürgerkriegs und des Franquismus liegt.<sup>44</sup> Das digitale Medium entwickelte sich schnell zu einer Plattform für Wissenschaftler unterschiedlicher Disziplinen, die es zur Verbreitung ihrer Erkenntnisse nutzen. Zunächst in unregelmäßigen Abständen herausgegeben, wurde das Konzept der Zeitschrift 2013 überarbeitet, die seitdem jährlich erscheint. Die Auswahl der publizierten Artikel dieser „zweiten Epoche“ erfolgt nach standardisierten Anforderungskriterien, die die wissenschaftliche Qualität der Texte garantieren. Die 2007 veröffentlichte Arbeit *The censorship files* von Alejandro Herrero-Olaizola weist auf einen weiteren Zweig in der franquistischen Zensurforschung hin, in der das Augenmerk auf die zensorische Behandlung von Texten lateinamerikanischer Autoren gerichtet wird.<sup>45</sup> Vier Jahre später wird zum ersten Mal eine Monografie zu spanischen Autorinnen und ihren Problemen mit der Kontrollinstanz veröffentlicht. In *Discurso de autora, género y censura en la narrativa española de posguerra* untersucht Lucía Montejo Gurruchaga Romane von Mercedes Salisachs, Dolores Medio, Concha Alós und Carmen Kurtz.<sup>46</sup> Die zensorischen Probleme Ana María Matutes werden hier allerdings nur am Rande erwähnt.

Diese Gewichtung zu Ungunsten Matutes stellt keinen Einzelfall dar, sondern verweist auf ein generelles Forschungsdesiderat. Abellán gibt in *Censura y creación literaria en España (1939-1976)* vor allem über das widrige Zensurschicksal von *Luciérnagas* und dessen überarbeiteter Fassung *En esta tierra* Auskunft. In seinem chronologisch gegliederten Überblick zu zensierten Werken erwähnt er ansonsten nur *Los hijos muertos* und *Primera memoria*. Larraz berichtet in *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo* ebenfalls über die Konfrontationen der Autorin mit der Kontrollbehörde und erwähnt in diesem Zusammenhang neben den bei Abellán bereits genannten Romanen auch *Los soldados lloran de noche*, *Los Abel* und *La trampa*. Aufgrund der Konzeption seines Werks beschränkt er sich hier aber auf die Skizzierung der Probleme, die unvollständige Wiedergabe einiger zensorischer Eingriffe sowie die Zitate von Gutachtenfragmenten, die der Untermauerung seiner Argumentation dienen. Der einzige Beitrag, der sich explizit der Zensur im Werk Matutes

---

Die Zensur baskischsprachiger Bücher ist Untersuchungsgegenstand der Dissertation von Joan Mari Torrealdei. Das von ihm 1998 veröffentlichte Werk *La censura de Franco y los escritores vascos del 98* basiert auf seinen Erkenntnissen zur Zensur von Texten Miguel de Unamunos, Pío Barojas und Ramiro de Maeztus. Torrealdei, Joan Mari. 1998. *La censura de Franco y los escritores vascos del 98*. San Sebastián. Tolosa Hiribidea.

<sup>44</sup> *Represura – Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicada al libro*. In: <http://www.represura.es/index.html>. Stand: 23.4.18, 10.50.

<sup>45</sup> Herrero-Olaizola, Alejandro. 2007. *The censorship files. Latin American writers and Franco's Spain*. Albany. State University of New York Press.

<sup>46</sup> Montejo Gurruchaga, Lucía. 2010. *Discurso de autora, género y censura en la narrativa española de posguerra*. Madrid. Universidad Nacional de Educación a Distancia.

widmet stammt von dem Historiker Joan Estruch Tobella und wurde 2014 in der Zeitschrift *Índice* veröffentlicht.<sup>47</sup> In diesem Artikel vergleicht Estruch Tobella ausgewählte Textpassagen der drei Fassungen von *Luciérnagas* bzw. *En esta tierra*. Ansonsten konzentrieren sich die aktuelleren Veröffentlichungen zum Œuvre Matutes auf die Analyse bestimmter für ihre Texte charakteristischer Aspekte, bei denen die Probleme mit der franquistischen Literaturkontrolle meist nur in einer Fußnote erwähnt werden. Viele dieser Aufsätze behandeln dabei aus offenkundigen Gründen den Text *Luciérnagas*, wie z. B. der 2012 von Marisa Sotelo Vázquez publizierte, in dem die Bedeutung des urbanen Raums in den Bürgerkriegsschilderungen des Romans untersucht wird.<sup>48</sup> Die Konfrontation der jugendlichen Figuren mit dem Spanischen Bürgerkrieg ist Gegenstand des Artikels *Tumbos en el vacío: «Luciérnagas» de Ana María Matute, una novela del «aprender del parecer»* von Carlos Vadillo Buenfil.<sup>49</sup> Die weiblichen ‚Stimmen‘ und autobiographischen Aspekte in *Luciérnagas* vergleicht Lilian Adriane dos Santos Ribeiro mit denen in *Caminho de Pedras* der brasilianischen Autorin Rachel de Queiroz.<sup>50</sup> Diese komparatistische Herangehensweise findet man in vielen Arbeiten, wie z. B. der Studie von Guadalupe María Cabedo, in der u. a. die Motive Einsamkeit, Identität und das Fehlen der Mutterfigur in den Werken von Ana María Matute, Carmen Martín Gaité und Carmen Laforet untersucht werden.<sup>51</sup> Erzählungen derselben Schriftstellerinnen dienen in der Dissertation von Georgette Thioume Ndour als Grundlage für die Analyse des Aspektes Zeit in seinen verschiedenen Dimensionen und textuellen Manifestationsformen.<sup>52</sup> In der

<sup>47</sup> Estruch Tobella, Joan. „Las tres versiones de Luciérnagas, de Ana María Matute“. [11/2014]. In: [https://www.insula.es/sites/default/files/articulos\\_muestra/joanestruchtobella.pdf](https://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/joanestruchtobella.pdf). Stand: 21.5.2018, 11.50.

<sup>48</sup> Sotelo Vázquez, Marisa. „Espacio urbano y Guerra Civil en Luciérnagas de Ana María Matute“. [2012]. In: [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/25634/1/ALE\\_24\\_18.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/25634/1/ALE_24_18.pdf). Stand: 5.5.2018, 22.30. Die Analyse dieses Motivs nimmt die Autorin an der Textfassung von 1993 vor. Vier Jahre später publiziert sie diesen Beitrag in überarbeiteter Version auch in dem von ihr herausgegebenen Sammelband *Barcelona, ciudad de novela*. Vgl. Sotelo Vázquez, Marisa. „La Barcelona roja en Luciérnagas de Ana María Matute“. In: Sotelo Vázquez, Marisa (Hg.). 2016. *Barcelona, ciudad de novela*. Barcelona. Universitat de Barcelona. S. 49-64.

<sup>49</sup> Vadillo Buenfil, Carlos. [2009]. In: [https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/39795506/07\\_Morphemic\\_analyses\\_of\\_Hindi\\_pronominals\\_romaina.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1525470611&Signature=Wdb1RlplDA6HI4vS4%2Fne4XcY6kw%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DMorphemic\\_and\\_Semantic\\_Analyses\\_of\\_Hindi.pdf#page=55](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/39795506/07_Morphemic_analyses_of_Hindi_pronominals_romaina.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1525470611&Signature=Wdb1RlplDA6HI4vS4%2Fne4XcY6kw%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DMorphemic_and_Semantic_Analyses_of_Hindi.pdf#page=55). Stand: 5.5.2018, 22.50.

<sup>50</sup> Der Beitrag mit dem Titel *Luciérnagas en caminos de piedras: las voces femeninas como alternativa de transgresión* ist 2014 in der *Revista de Estudios de las Mujeres* erschienen. In: <http://repositorio.ual.es/bitstream/handle/10835/4986/Dos%20Santos%20Ribeiro.pdf?sequence=1>. Stand: 22.5.2018, 9.54.

<sup>51</sup> Cabedo, Guadalupe María. 2014. „La madre ausente en la novela femenina de la posguerra española: Pérdida y liberación“. *Estudio de tres obras de Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité y Ana María Matute*. Bloomington. Palibrio.

<sup>52</sup> Diese von Alicia Redondo Goicoechea betreute Arbeit wurde 2010 an der *Universidad Complutense de Madrid* eingereicht. Ndour, Georgette Thioume. *El tratamiento del tiempo en el cuento de la década del cincuenta en España. Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet*. [2010]. In: <http://eprints.ucm.es/12420/?iframe=true&width=80%&height=80%>. Stand: 22.5.2018, 11.00.

Untersuchung von Rosa I. Galdona Pérez werden verschiedene Merkmale des weiblichen Diskurses anhand von Prosatexten Carmen Martín Gaites, Ana María Matutes und Elena Quirogas herausgearbeitet.<sup>53</sup>

Diese Ausführungen zum Forschungsstand veranschaulichen die nach wie vor großen Defizite in der wissenschaftlichen Be- und Aufarbeitung der Zensur im Werk Matutes, die auch über 40 Jahre nach dem Tod Francisco Francos weiterhin bestehen. Dem wird in der vorliegenden Dissertation durch die Analyse zensierter und unzensierter Werke Matutes Rechnung getragen, womit sich diese Studie in die Kategorie spezialisierter Untersuchungen einschreibt. Im Gegensatz zu anderen Beiträgen mit komparatistischem Ansatz, die durch den Vergleich von Werken unterschiedlicher Schriftsteller den Anspruch verfolgen, möglichst allgemeingültige Schlussfolgerungen zu formulieren, konzentriert sich diese Arbeit auf die Überprüfung zensorischer Interventionen in Texten einer einzigen Autorin, was neben der synchronen auch eine diachrone Betrachtung des Forschungsgegenstandes erlaubt.

Dazu werden zunächst einmal die ‚Akteure‘ vorgestellt und in ihrem historischen Kontext situiert. Für Ana María Matute erfolgt dies durch eine Einführung in ihren biographischen Werdegang und ihr narratives ‚Universum‘. Ein Einblick in die Zensurbehörde wird durch die Darstellung des organisatorischen Arbeitsablaufs und der Zensurkriterien sowie der dogmatischen Instrumentalisierung der literarischen Zensur gegeben. Mit dem Porträt des kirchlichen Zensors Miguel de la Pinta Llorente wird den ‚Gegenspielern‘ Matutes ein individuelles ‚Gesicht‘ verliehen. Im Anschluss daran werden beide Seiten in den mit *Diktatur in der Literatur* überschriebenen Kapiteln im machtsstrukturellen Kontext des Zensurverfahrens positioniert, wobei auch ihre inter- und konterdependente Relation erläutert wird. Diese theoretischen Überlegungen zum Akt der Zensur werden durch die Diskussion des Begriffs „Selbstzensur“ und die Darstellung der Strategien zur Zensurumgehung vervollständigt. Danach wird der Blick auf die möglichen Zensurenentscheide und den damit für die Texte einhergehenden Konsequenzen fokussiert. Die *Literatur in der Diktatur*, textanalytischer Kern der Arbeit mit den Untersuchungen der Texte Matutes, umfasst die Kapitel sechs und sieben. Hier werden in chronologischer Reihenfolge zunächst einmal die von der Zensur intervenierten Werke analysiert. Die Kapitel zu *Los Abel*, *Luciérnagas* und *En esta tierra, Los hijos muertos* und *La trampa* beginnen mit einer inhaltlichen und formalen Einführung in den jeweiligen

---

<sup>53</sup> Galdona Pérez, Rosa I. 2001. *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*. Estudios y ensayos Bd. 9. Santa Cruz de Tenerife. Universidad de la Laguna.

Roman und der Darstellung seiner Zensurgeschichte. Es folgt die Dokumentation und Analyse der zensorischen und selbstzensorischen Interventionen mit den damit einhergehenden Textvarianten der Zensoren und der Schriftstellerin. Der ‚autorisierte‘ Werdegang der entstellten Werke wird durch einen Einblick in die nationale und internationale Rezeption skizziert. Mit einem Überblick zu den obligatorischen Folgegutachten der Zensurbehörde für spätere Auflagen der untersuchten Texte enden die jeweiligen Analysekapitel. Im Anschluss daran wird das Augenmerk auf die vier unzensierten Texte Matutes gerichtet. Der chronologischen Reihenfolge der Romane nach Jahr der Veröffentlichung folgend beginnt dieses Kapitel mit dem Roman *Fiesta al Noroeste*, an dem sich die Fehlbarkeit der zensorischen Kontrolle nachweisen lässt. Daran schließen sich drei weitere Texte an, die von mehreren Zensoren überprüft werden mussten, bevor sie die Autorisierung zum Druck erhielten. Anhand von *Pequeño teatro* lassen sich exemplarisch bestimmte Automatismen des Zensurprozederes erläutern. Die Zensurgeschichte des Erzählbands *Los niños tontos* gibt Auskunft über einen behördeninternen Fehler bei der Textverteilung, der beinahe zum Verbot des Werks geführt hätte und durch *Los soldados lloran de noche* kann dargestellt werden, wie Matute sich erfolgreich gegen die Eingriffe der Zensoren zur Wehr gesetzt hat.



## 2 Ana Maria Matute: Biografie und Werk

Ana María Matute Ausejo wird am 26. Juli 1925<sup>1</sup> als zweites Kind von Facundo Matute Torres und María Ausejo Matute in Barcelona geboren.<sup>2</sup> Zu den insgesamt fünf Kindern der wohlhabenden Familie der katalanischen Oberschicht zählen neben Ana María, der älteren Schwester Conchita und der Jüngsten María Pilar noch die Brüder José Antonio und José Luis. Der Vater Ana Marías leitet eine Fabrik,<sup>3</sup> was der Familie ein sorgenfreies Dasein sichert, aber mit kontinuierlichem Pendeln zwischen Barcelona und Madrid verbunden ist. Die Sommermonate werden auf dem Anwesen *La Fundición* in Mansilla de la Sierra (Logroño) verbracht.<sup>4</sup> Das permanente Ankommen und Abreisen verursacht bei Ana María ein Gefühl der Entwurzelung.<sup>5</sup> Das Verhältnis zu ihrem Vater ist innig, aber das zur Mutter kühl und distanziert, weshalb ihr Kindermädchen *tata* Anastasia zu einer Art Ersatzmutter wird.<sup>6</sup> Entsprechend der konservativen Gepflogenheiten der *burguesía* werden die Kinder der Familie Matute Ausejo in religiösen Schulen ausgebildet: Die Jungen besuchen eine von Jesuiten geleitete Institution, die Mädchen die Schule der *damas negras*, einer Bildungseinrichtung französischer Nonnen.<sup>7</sup> Ana María geht nicht gern zur Schule, da die ‚Erziehung‘ vor allem aus moralischer Indoktrination besteht und in einem autoritären, von Angst und Scheinheiligkeit geprägten Ambiente stattfindet.<sup>8</sup> Trotzdem lernt sie im Alter von drei Jahren Lesen und Schreiben und verfasst (und illustriert) mit fünf Jahren ihre erste Erzählung.<sup>9</sup> Die Märchen von

---

<sup>1</sup> In der Sekundärliteratur wird als Geburtsjahr der Autorin häufig 1926 angegeben. In dem mit ihr geführten Interview bestätigte sie mir, dass es sich hierbei um einen Fehler handle. Vgl. hierzu auch das Interview von Rosa Mora mit der Autorin, wo es heißt: „Estoy cansada de repetirlo: tengo 85 años, nací en 1925 y no en 1926 como se empujaban a decir.“ Mora, Rosa. „Si ganara el Cervantes daría saltos“. [16.11.2010]. In: [http://elpais.com/diario/2010/11/16/cultura/1289862001\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/11/16/cultura/1289862001_850215.html). Stand: 22.10.2013, 14.23.

<sup>2</sup> „Nací el 26 de julio, el día de Santa Ana, pero no me pusieron Ana María por eso, sino porque mi abuela y mi bisabuela se llamaban así.“ Gazarian-Gautier, Marie-Lise. 1997. *La voz del silencio*. Madrid. Espasa Calpe. S. 121.

<sup>3</sup> Romá (1971: 14-15).

<sup>4</sup> Matute, Ana María. 1967. „Autobiographies-Autobiografía“. In: *Artes Hispánicas*. Bd. 1. Nr. 2. New York, New York. S. 52.

<sup>5</sup> „Esto hizo que en los colegios siempre me sintiera «de otro lugar». Era la catalana en Madrid, y la castellana en Barcelona.“ Matute in *Artes Hispánicas* (1967: 51).

<sup>6</sup> Romá (1971: 19). Matute selbst erinnerte sich: „Anastasia fue una de las mujeres que han tenido más importancia en mi vida y también en la de mis hermanos.“ Gazarian-Gautier (1997: 54).

<sup>7</sup> Núñez, Antonio. „Encuentro con Ana María Matute“. 2/1965. In: *Ínsula*. Nr. 219. Madrid. S. 7.

<sup>8</sup> Díaz Winecoff, Janet. 1971. *Ana María Matute*. New York. Twayne. S. 25. „In those years religious education, especially for girls, was extremely isolated and shut off from the world, which was pictured as something distant, atrocious, terribly dangerous, diabolical and corrupting.“ Matute, Ana María. „A Wounded Generation“. 29.11.1965. In: *The Nation*. New York. S. 420.

<sup>9</sup> „In reality [...] I cannot say precisely when I began to write, because I always wrote. I do remember that when I was five, I would take a piece of paper, fold it in four, fasten it with a clip and write a story. Always, from my most remote recollection, I know that I wanted to be a writer. I could not imagine being anything else.“ Díaz Winecoff (1971: 20-21).

Hans Christian Andersen haben nicht nur in dieser Zeit eine besondere Bedeutung für die zukünftige Autorin, was sich später in einigen ihrer Texte konkret manifestieren wird. Ihre gesundheitliche Konstitution ist fragil und sie leidet zudem unter Stottern. Auch deswegen schreibt sie, um ausdrücken zu können, was ihr nicht über die Lippen kommt.<sup>10</sup> 1933 wird Ana María aufgrund einer schweren Erkrankung zur Erholung aufs Land zu den Großeltern geschickt, wo sie fast ein Jahr bleibt.<sup>11</sup> Die Natur und das Leben der Menschen mit ihren Nöten und Sorgen prägen sie nachhaltig.<sup>12</sup> Mit zehn Jahren ‚gründet‘ Ana María die Zeitschrift *Shibyl*, „de la cual fui editor, redactor director, distribuidor y repartidor“.<sup>13</sup> Diese Tätigkeit dient ihr u. a. als Flucht vor den alltäglichen politisch bedingten Unruhen, denn die Spannungen zwischen Anhängern der *Frente Popular*, den *Nacionales* und den Monarchie-Befürwortern verschärfen sich zusehends.<sup>14</sup> Im Februar des Jahres 1936 hatte der Zusammenschluss aus Sozialisten, Kommunisten und Republikanern zwar mit großer Mehrheit die Parlamentswahlen gewonnen, aber der neuen Regierung des Präsidenten Manuel Azaña y Díaz gelingt es weder die sozialen und politischen Konflikte in den Griff zu bekommen, noch die Ordnung im Land wiederherzustellen. So kommt es am 17. Juli zum Aufstand eines Teils der Armee, die auf die Unterstützung der konservativen Rechten und das Wohlwollen der katholischen Kirche zählen kann. Neun Tage vor dem elften Geburtstag Ana Mariás beginnt der Spanische Bürgerkrieg.<sup>15</sup> Das Eindringen der Gewalt in ihr Leben erschüttert sie und manifestiert sich vor allem in zwei Erkenntnissen: Zum einen in der Einsicht, dass es neben ihrer heilen Welt der Oberschicht noch eine andere Realität gibt, in der Armut, soziale Ungerechtigkeit und Hass regieren.<sup>16</sup> Zum anderen in dem Verlust ‚unumstößlicher‘ Konstanten ihres bisherigen Daseins.<sup>17</sup> Die Familie

---

<sup>10</sup> „[...] la tartamudez, le obliga a guardar silencio. A sus padres y hermanos les hace gracia y esa actitud de la familia aumenta el sufrimiento en la niña. Así empieza Ana María a escribir.“ Romá (1971: 19).

<sup>11</sup> Matute in *Artes Hispánicas* (1967: 52).

<sup>12</sup> Die Bedeutung dieser Eindrücke für das Mädchen Ana María resümiert Romá: „Allí, por primera vez, descubre esa otra vida de las gentes del campo, sus problemas, el caciquismo, las dificultades de los humildes y su resignación, la otra cara, un mundo desconocido y ajeno.“ Romá (1971: 21).

<sup>13</sup> Matute in *Artes Hispánicas* (1967: 53).

<sup>14</sup> Die Bedeutung von *Shibyl* in dieser konfliktbeladenen Zeit beschreibt Matute 1965 in einem Brief an Díaz Winecoff: „You cannot imagine how much I enjoyed writing that magazine [...] We lived shut in, fearful, barely in contact with other children, and in that magazine I was able to express myself and say many things, I would never have dared to say aloud – something of the reflection of things I saw, and always *clamoring romantically* for justice.“ Díaz Winecoff (1971: 30).

<sup>15</sup> Ihre Wahrnehmung dieser verwirrend-bedrohlichen Situation beschreibt sie in dem Brief an Díaz Winecoff mit den Worten „I understood that those acts of violence were due to some motive, and that motive had never been explained to me. Nothing is gratuitous in this world, and a child often intuits these things clearly.“ Díaz Winecoff (1971: 150; Fn. 3, 7).

<sup>16</sup> „Men, women and children we didn’t suspect existed ragged, vociferous, consumed with an incomprehensible hatred, people we had never seen anywhere, people we never imagined could have lived in the same city with us.“ Matute in *The Nation* (1965: 421).

<sup>17</sup> „Overnight, we children had to ask ourselves why the nuns from our school were wearing street clothes, why they fled or hid; why our father’s factory was no longer our father’s; why had the good, clean, upright, honest,

Matute Ausejo, die sich zum Zeitpunkt des Kriegsausbruchs in Barcelona und damit auf republikanischem Territorium befindet, sieht ihre Existenz zunehmend von Hunger, Bombenangriffen, Grausamkeiten und Tod bedroht.<sup>18</sup> Die Eindrücke dieser Erlebnisse werden das Werk Ana Marías zeitlebens prägen. Die spätere Ablehnung von Konformismus im Allgemeinen sowie der nach dem Sieg der *Nationalen* implementierten franquistischen Doktrin im Konkreten, sind für sie die logische Konsequenz dieser Erfahrungen. Nach Beendigung des kriegesischen Konflikts am 1. April 1939 kehrt eine neue Normalität in das Leben der Familie ein. Die Geschwister nehmen ihre Schulausbildung wieder auf, die sie nun auf ihren ausdrücklichen Wunsch hin an einer säkularen Einrichtung fortsetzen.<sup>19</sup> Für Ana María steht schon lange fest, dass sie Schriftstellerin werden möchte und noch im selben Jahr verdient sie sich ihr erstes eigenes Geld mit dem Schreiben und Illustrieren einiger Erzählungen für einen Katechismus. Schon in diesen Texten neigt die Jugendliche dazu die Welt in ‚gute‘ Arme und ‚böse‘ Reiche zu unterteilen.<sup>20</sup> Zur gleichen Zeit entstehen weitere Erzählungen, zu denen u. a. *El chico de al lado* gehört.<sup>21</sup>

Die franquistische Nachkriegszeit, weniger durch Frieden als durch die Zurschaustellung des Siegs der nationalistischen Truppen Francos geprägt, geht mit massiven Repressionen gegen die Besiegten einher. Es herrscht Angst und große materielle Not. Erst Jahre später wird sich die Situation langsam verbessern, so dass das im Mai 1939 eingeführte System der Verteilung von Lebensmitteln durch die *cartillas de racionamiento* 1951 abgeschafft werden kann. Auch Ana María muss regelmäßig vor den Lebensmittelgeschäften Schlange stehen. 1941 verlässt sie die Schule noch vor dem Abitur und widmet sich fortan ausschließlich ihrer künstlerischen Ausbildung. Sie schreibt Erzählungen, nimmt Mal- und Zeichenunterricht und wird im Geigenspiel unterwiesen,<sup>22</sup> bis sie zwei Jahre später die Entscheidung trifft, sich nur noch der

---

pleasing-to-the-sight-of-the-Lord world raised so much hatred? Who, if these were officially the good people, actually were the bad people?“ Matute in *The Nation* (1965: 420-421).

<sup>18</sup> Alicia Redondo Goicoechea beschreibt diesen fundamentalen Einschnitt in das Leben der Autorin als „desalojo violento de la infancia de la que quizá por ello, nunca saldrá del todo“. Redondo Goicoechea, Alicia. 2000. *Ana María Matute*. Biblioteca de Mujeres Bd. 19. Madrid. del Orto. S. 8. Matute selbst veranschaulicht dies mit den Worten: „Con la guerra el mundo cambió para nosotros de una manera brutal. [...] En aquellos terribles tres años, crecí monstruosamente, al encontrarme sumergida en un mundo crudo que estábamos descubriendo.“ Gazarian-Gautier (1997: 72).

<sup>19</sup> „Mi hermana y yo nos negamos a seguir asistiendo al colegio de monjas. Al menos, la guerra nos sirvió para imponernos a nuestros padres. [...] Nos llevaron al Colegio Nelly, que era de niñas bien, algo cursi, pero al menos era otra cosa, había otra mentalidad.“ Gazarian-Gautier (1997: 78).

<sup>20</sup> „Claro es que como yo oía a las tatas hablar de sus pobres familias, a los niños de Mansilla, pues para mí esos eran los buenos.“ Ausstellungskatalog (Ausst.Kat.) *La palabra mágica de Ana María Matute. Premio Cervantes 2010*. 2011. Alcalá de Henares. Universidad Alcalá de Henares. S. 16.

<sup>21</sup> S. hierzu den Prolog von María Paz Ortuño Ortín in Matute, Ana María. 2010. *La puerta de la luna*. Barcelona. Destino. S. 7.

<sup>22</sup> Díaz Winecoff (1971: 35).

Literatur zu widmen.<sup>23</sup> Fortan verbringt sie ihre Zeit neben dem Schreiben vor allem mit Lesen und lernt so neben Knut Hamsun und Lajos Zilahy Bücher von Dostojewski, Tolstoi, Balzac, Baroja und Valle Inclán kennen, die von der franquistischen Zensur entweder verstümmelt oder komplett verboten worden waren. In gesellschaftlicher Hinsicht prägen nach wie vor die Angst vor staatlichen Repressionen, aber auch Resignation und Anpassung das Leben der Menschen.<sup>24</sup> Diese bleierne Atmosphäre der ersten Nachkriegsjahre lastet schwer auf Ana María Matute.<sup>25</sup> Mit 17 Jahren schreibt sie 1942 während eines Sommeraufenthaltes in Zumaya ihren ersten Roman *Pequeño teatro*.<sup>26</sup> Um 1943 reicht sie das handgeschriebene Manuskript bei dem Verlag Destino ein, woraufhin sie ihr dortiger Ansprechpartner Ignacio Agustí zunächst einmal bittet, eine maschinenschriftliche Version zu erstellen. Der Text gefällt ihm und so bietet er Ana María und ihrem Vater als gesetzlichem Vertreter der noch Minderjährigen einen Vertrag an.<sup>27</sup> Als literarisches *entrée* des jungen Talents plant Agustí die Veröffentlichung einiger ihrer Erzählungen in der Zeitschrift *Destino*, die dort zwischen 1947 und 1948 erscheinen. Damit ist der erste Schritt zu der langjährigen Zusammenarbeit von Matute und Destino getan. Bereits 1945 hatte sie den Roman *Los Abel* geschrieben, der 1947 bei der Auswahl für den von Destino verliehenen *Premio Nadal* bis in die letzte Ausscheidungsrunde gekommen war. Vermutlich entscheidet sich Agustí auch deswegen schließlich für die Publikation von *Los Abel* und nicht von *Pequeño teatro* als erstem Roman der Autorin, der 1948 auf den Büchermarkt kommt. Matute setzt indessen ihre autodidaktische Ausbildung fort, lernt andere junge Autoren kennen, zu denen u. a. Juan Goytisolo, Carlos Barral und Lorenzo Gomis gehören, und nimmt an verschiedenen *tertulias* teil, wo angeregt über Literatur und die eigenen Texte diskutiert wird.<sup>28</sup> Den 1947 begonnenen Roman *Luciérnagas* reicht sie 1949 für den *Premio Nadal* ein, wo er bis in die vorletzte Runde des Ausscheidungsverfahrens gelangt.

---

<sup>23</sup> „[...] pronto lo dejé todo, para entregarme única y exclusivamente a la literatura“. Matute in *Artes Hispánicas* (1967: 53).

<sup>24</sup> Vgl. Yllán Calderón, Esperanza. 2006. *El franquismo*. Madrid. Marenostum. S. 31-37.

<sup>25</sup> „Those of us who were then eighteen or twenty began to write in this suffocating environment. It was difficult. For five or ten years we were the rebellious children whom time would defeat and who were to be treated with a heavy hand. We struggled, but our worst enemy was not the open criticism, nor even the censor. It was the surrounding stupor, it was the indifference and disdain for anything literary or intellectual. No one read. No one was interested in literature... But we wanted to write, not for escape or for pleasure, but to denounce.“ Díaz Winecoff (1971: 40).

<sup>26</sup> Vgl. Ausst.Kat. *La palabra mágica de Ana María Matute* (2011: 19) und Matute in *La puerta de la luna* (2010: 7).

<sup>27</sup> An diese Episode erinnert sie sich noch viele Jahre später: „Mi padre discutía el contrato porque le parecía poco; pero el editor decía: «Considere que esto es un producto y no sabemos qué resultado va a dar». Esa explicación, mi padre, como hombre de negocios que era, la entendió muy bien. Pero yo los miraba perpleja, sin entender como había podido llegar a ser un producto.“ Ausst.Kat. *La palabra mágica de Ana María Matute* (2011: 19).

<sup>28</sup> Díaz Winecoff (1971: 41).

Zu Beginn der 50er Jahre verbessert sich die politische und soziale Situation in Spanien allmählich. Dem Kalten Krieg geschuldete, geostrategische Überlegungen veranlassen die USA zur Kontaktaufnahme mit dem franquistischen Regime, was zu einer Wiederbelebung der nationalen Wirtschaft führt und dem Land einen Ausweg aus der außenpolitischen Isolation eröffnet, in der es seit Ende des Zweiten Weltkriegs verharrt hatte. Zur internationalen Anerkennung verhilft zudem das neue Konkordat dem Vatikan. Innenpolitisch formiert sich zu dieser Zeit eine erste Opposition gegen die franquistische Führung, die ihren Ursprung zum einen in der Unterdrückung der Besiegten und zum anderen in der wirtschaftlichen Not der Bevölkerung hat.<sup>29</sup> Nach Jahren des angstvollen Gehorsams und der Resignation, entsteht vor allem im Arbeiter- und Studentenmilieu eine Bewegung des Widerstands. Für Ana María Matute beginnen die 50er Jahre mit einer ersten, wenn auch bescheidenen literarischen Auszeichnung für ihre Erzählung *No hacer nada*, der 1951 der *Premio Café Turia* für Nachwuchsschriftsteller von den Mitgliedern der in dem gleichnamigen Café stattfindenden *tertulia* verliehen wird.<sup>30</sup> Im Verlauf dieses Jahres beginnt Ana María mit dem Schreiben des Romans *Los hijos muertos*.<sup>31</sup> Ein Jahr später, am 17. November 1952, heiratet sie den Schriftsteller Ramón Eugenio de Goicoechea und zieht mit ihm nach Madrid.<sup>32</sup> Die finanziellen Sorgen, die charakterlichen Eigenheiten ihres Mannes sowie die Rivalität wegen ihres zunehmenden literarischen Erfolgs sind der Grund dafür, dass sie schon bald sehr unglücklich in ihrer Ehe ist.<sup>33</sup> Im selben Jahr gewinnt sie den *Premio Café Gijón*<sup>34</sup> mit ihrem Roman *Fiesta al Noroeste*,<sup>35</sup> der ein Jahr später veröffentlicht wird. Der kurze Prosatext *La pequeña vida* wird ebenfalls 1953 in der Reihe *La novela del sábado* publiziert.<sup>36</sup> Im selben Jahr wird zum ersten Mal der Literaturpreis *Elisenda de Moncada* von der Zeitschrift *Garbo* vergeben, zu dessen

<sup>29</sup> Vgl. Yllán Calderón (2006: 59-64).

<sup>30</sup> Vgl. Díaz Winecoff (1971: 51). Die wöchentlichen Treffen in diesem Café in Barcelona werden ab 1951 von José María Castellet, Mario Lacruz und den Brüdern Goytisolo organisiert. Vgl. Goytisolo, Juan. „Celebración de Ana María Matute“. [23.11.2011]. In: [http://elpais.com/diario/2011/11/23/cultura/1322002803\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/11/23/cultura/1322002803_850215.html). Stand: 13.1.2014, 11.41 und Romá (1971: 53).

<sup>31</sup> Díaz Winecoff (1971: 51).

<sup>32</sup> Die Ehe mit Ramón Eugenio wird gegen den Willen der Mutter Matutes geschlossen, weswegen diese sie kurz nach der Hochzeit enterbt. Redondo Goicoechea (2000: 19).

<sup>33</sup> Díaz Winecoff konkretisiert dies wie folgt: „Women are resented as competitors, and more so if successful. Another cause of difficulty seems to have been that Goicoechea was either incompetent or irresponsible financially. He handled his wife's business matters, but left bills unpaid so long that her author's rights and royalties were on the point of being embargoed and even personal property seized. She was forced to assume personal responsibility for enormous debts he had contracted in her name – in a country where a woman cannot even have a bank account without her husband's authorization.“ Díaz Winecoff (1971: 53).

<sup>34</sup> Dabei handelt es sich um die dritte Auflage dieses Preises, der von dem literarischen Zirkel des *Café Gijón* vergeben wird.

<sup>35</sup> Die Exemplare der ersten Auflage bei Afrodísio Aguado (Madrid) umfassen auch die Erzählungen *La Ronda* und *Los niños buenos*.

<sup>36</sup> Ed. Tecnos, Madrid.

Auswahljury u. a. Ana María Matute gehört.<sup>37</sup> Neben dieser positiven Entwicklung ihrer literarischen Karriere hält das Jahr 1953 aber auch eine bittere Erfahrung für die sie bereit, denn die Zensurbehörde verbietet das Erscheinen ihres Romans *Luciérnagas*. Nur wenige Monate später wendet sich das Schicksal mit der Geburt ihres einzigen Sohnes Juan Pablo am 11. Januar 1954 vorerst wieder zum Positiven,<sup>38</sup> obwohl die finanziellen und zwischenmenschlichen Probleme weiterhin das Alltagsleben der Familie Goicoechea Matute bestimmen.<sup>39</sup> Nach einer Lesung des noch immer unveröffentlichten Romans *Pequeño teatro* entschließt sich die Autorin, das Werk 1954 für den *Premio Planeta* einzureichen. Sie gewinnt den mit 100.000 Peseten dotierten Preis<sup>40</sup> und *Pequeño teatro* erscheint noch im gleichen Jahr bei Planeta, so dass das künstlerische Werk Matutes wieder in aller Munde ist. Die finanzielle Lage der Familie bleibt dennoch weiterhin schwierig, weshalb die Autorin sich dazu durchringt, das Manuskript des ein Jahr zuvor verbotenen *Luciérnagas* zu überarbeiten. Das selbstzensierte Werk erscheint schließlich 1955 unter dem Titel *En esta tierra*.<sup>41</sup> Im gleichen Jahr gewährt ihr das *Departamento de Cultura de la Delegación Nacional de Educación*, eine Institution des *Ministerio de Educación Nacional*, ein Reisestipendium in Höhe von 30.000 Peseten.<sup>42</sup> Im August 1956 verstirbt ihr Vater, was die ohnehin schwierige emotionale Verfassung der Autorin weiter verschlechtert.<sup>43</sup> Dennoch publiziert sie in diesem Jahr die Werke *Los niños tontos*<sup>44</sup> und *Los cuentos vagabundos*,<sup>45</sup> beides Bände mit Erzählungen für Erwachsene. Ein Jahr später veröffentlicht sie mit *El tiempo*<sup>46</sup> eine weitere Anthologie sowie ihren ersten Beitrag zur Kinder- und Jugendliteratur mit dem Titel *El país de la pizarra*.<sup>47</sup> „Por contárselas a él [Juan Pablo] empecé a escribir también historias infantiles“, erklärt die Autorin ihr Debüt in diesem

<sup>37</sup> Der mit 25.000 Peseten dotierte Preis wird 1953 an Carmen Conde vergeben. Zum Preis siehe „El premio de novela de «Garbo», a Carmen Conde“. 9.12.1953. In: *ABC*. Madrid. S. 28. Zur Teilnahme Matutes am Auswahlverfahren vgl. „Concesión del Premio «Elisenda de Montcada»“. 9.12.1954. In: *ABC*. Madrid. S. 43.

<sup>38</sup> Romá (1971: 58).

<sup>39</sup> Im Vorwort des 2010 im Verlag Backlist herausgegebenen Romans *Luciérnagas* resümiert Esther Tusquets die Situation ihrer Freundin in diesen Jahren wie folgt: „[...] es también la esposa de Ramón Eugenio de Goicoechea, todo un personaje, un vasco culto y elocuente, aspirante a escritor, brillante en ocasiones, desmesurado y grandilocuente siempre. Ramón Eugenio puede resultar divertido y hasta simpático, pero tiene los rasgos de la más genuina picaresca y arrastra a Ana María –que, pese a su rebeldía e inconformismo, es una muchachita bien educada, hija de la burguesía, y no dejará de ser nunca una señora– a una existencia precaria e incómoda, con permanentes problemas económicos y situaciones que pueden calificarse de siniestras.“ Matute, Ana María. 2010a. *Luciérnagas*. Barcelona. Backlist. S. 5.

<sup>40</sup> Finalist wird Ignacio Aldecoa wird mit *La fulgor y la sangre*.

<sup>41</sup> Im Éxito-Verlag in Barcelona.

<sup>42</sup> „Concesión de Bolsas de viaje para escritores y artistas“. 8.6.1955. In: *ABC*. Madrid. S. 39.

<sup>43</sup> Romá (1971: 69).

<sup>44</sup> In der ersten Auflage bei Arión in Madrid.

<sup>45</sup> Im G. P.-Verlag, ohne Ortsangabe.

<sup>46</sup> Bei Mateu in Barcelona.

<sup>47</sup> Herausgegeben von Molino in Barcelona. Vgl. Redondo Goicoechea (2000: 8).

literarischen Genre.<sup>48</sup> Wegen der prekären finanziellen Verhältnisse beginnt Ana María Matute in diesem Jahr mit der Publikation von Erzählungen in der Zeitschrift *Garbo*, die dort in unregelmäßigen Abständen erscheinen. Viele dieser *cuentos* werden später in den Anthologien *Historias de la Artámila* (1961) und *El arrepentido y otras narraciones* (1967) zusammengestellt. 1958 erscheint *Los hijos muertos* im Planeta-Verlag. Dieser Roman wird ein Jahr später nicht nur mit dem *Premio de la Crítica*, sondern auch mit dem *Premio Nacional de Literatura Miguel de Cervantes* ausgezeichnet. Zudem schafft er es bis in die Endausscheidung des *Premio Fundación Juan March*.<sup>49</sup> Ein Stipendium der gleichnamigen Stiftung ermöglicht es Matute, mit der Arbeit an der Trilogie *Los mercaderes* zu beginnen.<sup>50</sup>

Die außenpolitische Öffnung Spaniens, die ab 1957 vorgenommene ökonomische Kursänderung hin zu einer neoliberalen Marktpolitik sowie die zunehmende Etablierung des Landes als Ziel internationalen Tourismus führen zur wirtschaftlichen Stabilisierung. Damit gehen allerdings auch massive Proteste einher, häufig in Form von Streiks, mit denen eine Verbesserung der sozialen und politischen Wirklichkeit nicht nur der Arbeiter und Studenten, sondern aller Bürger erreicht werden soll. Anfang der 60er Jahre schließen sich die unterschiedlichen Dissidentengruppen über die ideologischen Grenzen hinaus zu einer Opposition zusammen, die in der Bevölkerung großen Rückhalt findet. Die konträren Reaktionen der Regierung, die zunächst zwischen Duldung und Repression oszillieren, bestimmen das soziale Klima dieser Jahre. Das Regime, das durch die Aufnahme in verschiedene internationale Organisationen nun im Fokus vor allem der europäischen Nachbarländer steht, gerät zunehmend unter Druck. Das führt schließlich zur Ergreifung von harten Gegenmaßnahmen, mit denen die innenpolitische Situation wieder unter Kontrolle gebracht werden soll. Für Ana María Matute beginnt das neue Jahrzehnt mit einem weiteren literarischen Erfolg, erhält sie im Januar 1960 doch den *Premio Nadal* für ihren Roman *Primera Memoria*.<sup>51</sup> Diesen ersten Teil der Trilogie *Los mercaderes* hatte sie unter dem Pseudonym

---

<sup>48</sup> Matute in *Artes Hispánicas* (1967: 54).

*El país de la pizarra* ist eines von insgesamt neun Werken, bei dem der Zeitpunkt der ersten Auflage nicht abschließend geklärt werden konnte. Der Abgleich von relevanten Informationen in der Sekundärliteratur, der *Biblioteca Nacional de España* und den Angaben der Literaturagentur Balcells führte in diesen Fällen zu keinem eindeutigen Ergebnis. Aus diesem Grund stützen sich die folgenden Daten auf die Informationen in den Zensurakten des AGA, aus denen eindeutig hervorgeht, wann die Titel zur Publikation freigegeben wurden. Neben *El país de la pizarra* betrifft das auch die Romane *Fiesta al Noroeste* (1953), *Primera memoria* (1960) und *Los soldados lloran de noche* (1964), die Bände mit Erzählungen *El tiempo* (1957) und *Algunos muchachos* (1968) und die Bücher für Kinder *El saltamontes verde y el aprendiz* (1960), *Caballito loco y Carnavalito* (1962) und *El polizón del Ulises* (1965).

<sup>49</sup> „Premios de literatura de la «Fundación Juan March»“. 19.12.1959. In: *Destino* (D). Nr. 1167. S. 102.

<sup>50</sup> Vgl. Redondo Goicoechea (2000: 8) und Romá (1971: 78).

<sup>51</sup> Herausgegeben von Destino.

Eduardo Ayala zum Wettbewerb eingereicht.<sup>52</sup> Im März nimmt sie ihre Tätigkeit bei der Zeitschrift *Destino* wieder auf und veröffentlicht ihre Erzählungen dort nun in einer eigenen Kolumne namens *A la mitad del camino*. Bis Juni 1965 wird sie dafür eine Vielzahl von *cuentos* schreiben.<sup>53</sup> Der größte Teil dieser literarischen Beiträge wird später in einem Band zusammengefasst, der als Titel den Namen der Kolumne *A la mitad del camino* übernimmt.<sup>54</sup> Seit 1960 ist Ana María Matute Mitglied der *Hispanic Society of America*.<sup>55</sup> Neben Erzählungen für Erwachsene publiziert sie in diesem Jahr die zwei Kinderbücher *Paulina, el mundo y las estrellas*<sup>56</sup> und *El saltamontes verde y el aprendiz*.<sup>57</sup> Sie entscheidet als Mitglied der Jury über die Vergabe des *Premio Ondas*, der von Radio Barcelona an Kreative der Film-, Fernseh-, Radio- und Musikbranche vergeben wird<sup>58</sup> und sitzt in der Kommission des ersten *Premio de novela juvenil «Cadete»*, der vom Verleger Francisco de Mateu zur Förderung der Jugendliteratur eingerichtet worden war.<sup>59</sup> 1961 werden mehrere Werke der Autorin veröffentlicht, zu denen *Libro de juegos para los niños de los otros*,<sup>60</sup> *Historias de la Artámila*,<sup>61</sup> *El arrepentido*<sup>62</sup> und *Tres y un sueño*<sup>63</sup> zählen, die alle dem Genre der Erzählungen für Erwachsene angehören. Ein Jahr später erscheint das Kinderbuch *Caballito loco y Carnavalito*.<sup>64</sup> Im selben Jahr gehört Matute auch zur Jury des *Premio Nacional de Literatura*, an dessen Auswahlverfahren sie aufgrund einer Erkrankung aber nicht teilnehmen kann.<sup>65</sup> Im familiären Bereich endet das Jahr traurig, da ihre Mutter am 25. Oktober verstirbt. Kurz darauf trifft sie die Entscheidung, sich von ihrem Mann zu trennen. Die Ehe kann zwar aufgrund der spanischen Rechtslage nicht geschieden werden, es besteht aber die Möglichkeit einer legalen Trennung.<sup>66</sup> Durch diesen Schritt erhält sie einige der Rechte zurück, die sie zuvor aufgrund ihres Status als Ehefrau eingebüßt hatte.<sup>67</sup> Das Sorgerecht für ihren inzwischen achtjährigen

<sup>52</sup> „El Premio Nadal fue ganado por Ana María Matute“. 7.1.1960. In: *ABC*. Sevilla. S. 12.

<sup>53</sup> Zwischen 1966 und 1972 reduziert sie diese Tätigkeit, so dass nur noch hin und wieder einer ihrer kurzen Texte abgedruckt wird.

<sup>54</sup> Erschienen 1961 im Rocas-Verlag in Barcelona. In der 1963 herausgegebenen Anthologie *El río* (Argos, Barcelona) finden sich ebenfalls einige dieser Erzählungen. Vgl. Ausst.Kat. *La palabra mágica de Ana María Matute* (2011: 20).

<sup>55</sup> Matute in *Artes Hispánicas* (1967: 54). Später wird sie zum Ehrenmitglied ernannt werden.

<sup>56</sup> Im Garbo-Verlag in Barcelona.

<sup>57</sup> Erschienen bei Lumen in Barcelona.

<sup>58</sup> „El jurado del premio «Ondas», de novela“. 28.9.1960. In: *LV*. Barcelona. S. 38.

<sup>59</sup> „Anoche fue adjudicado el I premio Juvenil «Cadete»“. 4.12.1960. In: *LV*. S. 52.

<sup>60</sup> Im Lumen-Verlag.

<sup>61</sup> Bei *Destino*.

<sup>62</sup> Verlegt von Ed. Rocas in Barcelona.

<sup>63</sup> Dieser Titel erscheint ebenfalls bei *Destino*.

<sup>64</sup> Wiederum bei Lumen.

<sup>65</sup> „Fallo de los premios nacionales de Literatura“. 18.1.1961. In: *LV*. S. 7.

<sup>66</sup> Als offiziellen Grund gibt Matute „charakterliche Inkompatibilität“ an. Diese Form der ‚Scheidung‘ schließt eine weitere Ehe aus.

<sup>67</sup> Díaz Winecoff (1971: 130).



Sohn Juan Pablo verliert sie allerdings, wird das kraft der franquistischen Gesetzgebung doch automatisch Ramón Eugenio zugesprochen. In den fast drei Jahren, die der Gerichtsprozess und das Urteil der *Curia*<sup>68</sup> in Anspruch nehmen, sieht sie sich gezwungen, unter erheblichen Restriktionen zu leben. Juan Pablo wohnt derweil bei seiner Großmutter.<sup>69</sup> In dieser Zeit reist Ana María viel und lernt Julio Brocard kennen, der zur großen Liebe ihres Lebens wird.<sup>70</sup> 1964 erscheint in dieser bewegten Phase ihres Lebens der zweite *mercaderes*-Band mit dem Titel *Los soldados lloran de noche*.<sup>71</sup> Im November unternimmt sie eine Reise in die Vereinigten Staaten, wo sie an drei Universitäten (u. a. an der *Georgetown University* in Washington D. C.) als Gastdozentin tätig ist.<sup>72</sup> Ein Jahr später, im September 1965, kehrt sie in die USA zurück, wo sie als *visiting lecturer* an der *Indiana University* in Bloomington (Indiana) unterrichtet.<sup>73</sup> Dieses Mal begleitet sie Juan Pablo, da die Kurie im März desselben Jahres ihren Antrag auf legale Trennung und Übertragung des Sorgerechts positiv beschieden hatte.<sup>74</sup> Vor Ort nimmt sie u. a. Kontakt zu spanischen Exilanten auf, und zeigt sich von den Gesprächen mit ihnen zutiefst beeindruckt.<sup>75</sup> Noch im selben Jahr gibt Lumen das Kinder- und Jugendbuch *El polizón del Ulises* heraus, für das sie den *Premio Lazarillo de Creación Literaria* der *Organización Española para el Libro Infantil y Juvenil* erhält, der mit einem Preisgeld von 60.000 Peseten dotiert ist.<sup>76</sup> 1967 reist sie auf Einladung der Staatlichen Bibliothek für ausländische Literatur in die Sowjetunion,<sup>77</sup> und ist positiv überrascht von der gesellschaftlichen Stellung, die Schriftsteller dort genießen: „De todos los países que conozco, es en Rusia donde he encontrado

<sup>68</sup> Vgl. Díaz Winecoff (1971: 155, Fn. 2).

<sup>69</sup> „Yo me separé muy joven, y a pesar de ser yo quien inició el proceso de separación me quitaron al niño de ocho años. Con lo dulce, lo tierno que es un niño de ocho años y lo que se le quiere. Sufrí muchísimo esa separación. Tardé casi tres años en recuperarlo, en que me dieran la patria potestad. Eso sí, tuve la suerte de tener una gran suegra que me dejaba ver al niño los sábados y los domingos; y aquellos encuentros eran tremendos.“ Zitiert aus dem von Matute geschriebenen Epilog zu *Un largo silencio* von Ángeles Caso (2006. Barcelona. Planeta. S. 221).

<sup>70</sup> „Sólo me he enamorado de una persona, Julio Brocard, mi segundo marido. Por Julio sentí un amor enorme, y él por mí. Estuvimos veintiocho años juntos, hasta su muerte. Fue un verdadero padre para mi hijo, un papel que *El Malo* no cumplió nunca.“ Ordóñez, Marcos. 2007. *Ronda del Gijón. Una época de la historia de España*. Madrid. Santillana. S. 30.

<sup>71</sup> Wie schon zuvor *Primera memoria* so wird auch dieser Roman von Destino herausgegeben.

<sup>72</sup> Vgl. Redondo Goicoechea (2000: 8), Romá (1971: 179) und Massip, José María. „El 12 de octubre será desde ahora una festividad española en Estados Unidos“. 8.10.1964. In: *ABC*. Madrid. S. 31.

<sup>73</sup> Dort gibt sie u. a. zwei Seminare zum zeitgenössischen spanischen Roman und einen Kurs zu „Kreativem Schreiben“. Romá (1971: 98). Die Autorin erinnert sich daran wie folgt: „Di una visión de la literatura desde *dentro*; porque, como les advertí siempre, yo no soy una profesora, y, para aprender a *acercarse* a la literatura, tenían y siguen teniendo gente más preparada y mejor que yo. Lo único que pasaba en mi caso es que, buena, mala o regular, yo *soy* la literatura, y mi visión de ésta no puede darla un erudito, como yo no puedo dar la de él.“ Campbell, Federico. 1994. *Infame turba. Entrevistas a pensadores, poetas y novelistas en la España de 1970*. Barcelona. Lumen. S. 287.

<sup>74</sup> Vgl. Romá (1971: 90) und Díaz Winecoff (1971: 130).

<sup>75</sup> Romá (1971: 93).

<sup>76</sup> Vgl. „Al pie de las letras“. 12.6.1965. In: *D*. Nr. 1453. S. 60.

<sup>77</sup> Redondo Goicoechea (2000: 8).

mayor respeto hacia el escritor. Allí ser escritor no es entrar en la Ley de Vagos y Maleantes“.<sup>78</sup> Im Frühjahr 1968 zieht die Familie Matute Brocard von Barcelona nach Sitges, wo Ana María in den folgenden acht Jahren an den Romanen *La torre vigía* und *Olvidado rey Gudú* arbeiten wird.<sup>79</sup> Sie veröffentlicht den Band mit Erzählungen für Erwachsene *Algunos muchachos*<sup>80</sup> und schreibt einige *cuentos* für die Zeitschrift *Diario Femenino*. Das Jahr 1969 beginnt vielversprechend: Am 23. Januar heißt es in einer kurzen Mitteilung in *La Vanguardia (LV)*, dass Artur Lundkvist<sup>81</sup> neben einigen lateinamerikanischen Autoren auch Ana María Matute als mögliche Anwärterin auf den Nobelpreis für Literatur genannt hat.<sup>82</sup> Die Autorin reist unterdessen erneut in die USA, wo sie dieses Mal an der *University of Oklahoma* in Norman (Oklahoma) unterrichtet.<sup>83</sup> Noch im gleichen Jahr wird *Los soldados lloran de noche* mit dem *Premio Fastenrath* der *Real Academia de la Lengua Española* ausgezeichnet<sup>84</sup> und der letzte Teil der Trilogie *Los mercaderes* mit dem Titel *La trampa* bei Destino veröffentlicht.

Die innenpolitische Lage Spaniens zu Beginn der 70er Jahre ist nach wie vor schwierig. Die Politik des späten Franquismus ist wie schon in den 60er Jahren geprägt von dem Spannungsverhältnis zwischen den liberalen *aperturistas* und den Befürwortern einer autoritären Führung. So kommt es immer wieder zu repressiven Maßnahmen, die zeitweise durch die Ausrufung des Ausnahmezustands legitimiert werden, und auf die Unterdrückung politischer Proteste und sozialer Unruhen zielen. Zusätzlich verschärft wird die Lage durch die zunehmenden terroristischen Anschläge der Organisation ETA.<sup>85</sup> Im Dezember 1970 beginnt vor einem Militärgericht in Burgos ein Prozess gegen Mitglieder dieser terroristischen Vereinigung, von denen sechs zum Tode verurteilt werden. Die internationale Empörung über die verhängten Todesstrafen ist jedoch so groß, dass sich das Regime gezwungen sieht, diese in lebenslängliche Gefängnisstrafen umzuwandeln.<sup>86</sup> Im Dezember 1973 kommt der zur

---

<sup>78</sup> Romá (1971: 104).

<sup>79</sup> Romá (1971: 104).

<sup>80</sup> Auch dieses Werk wird von Destino herausgegeben.

<sup>81</sup> Der schwedische Gelehrte ist zu diesem Zeitpunkt Mitglied der Auswahlkommission für den Nobelpreis in dieser Kategorie.

<sup>82</sup> „Sinceramente creo que varios escritores hispanoamericanos podrán ganar el Premio Nobel. De los españoles no estoy tan seguro. No me parece que haya en España escritores que verdaderamente lo merezcan. Salvo, quizá, Ana María Matute...“. Vgl. „Ojo al Nobel“. 23.1.1969. In: *LV*. S. 42.

<sup>83</sup> Vgl. Scott Doyle, Michael. 1985. „Entrevista con Ana María Matute: Recuperar otra vez cierta inocencia“. In: *Anales de la literatura española contemporánea*. Bd. 10. Nr. 1-3. Lincoln, Nebraska. S. 247.

<sup>84</sup> Vgl. „Ana María Matute, Premio Fastenrath“. 11.4.1969. In: *ABC*. Sevilla. S. 75.

<sup>85</sup> Die gewaltbereite Gruppe *Euskadi ta Askatasuna* hatte sich 1959 von der *Partido Nacionalista Vasco* (PNV) abgespalten. Zum ersten Opfer ihrer Attentate wurde im August 1968 der Polizeichef von Bilbao Melitón Manzanas.

<sup>86</sup> Vgl. Tamames, Ramón. 1988. *La República; La Era de Franco*. Historia de España Bd. 7. Madrid. Alianza. S. 335.

Nachfolge Francos vorgesehene, designierte Regierungspräsident Luis Carrero Blanco bei einem Anschlag von ETA ums Leben. Die Situation ist äußerst heikel, wovon auch die Tatsache zeugt, dass im September 1975, zwei Monate vor dem Tod Francos, fünf Terroristen durch Erschießung hingerichtet werden.<sup>87</sup> Das erhöht den internationalen Druck auf das Regime weiter. Am 20. November verstirbt Francisco Franco nach längerer Agonie, und zwei Tage später wird Juan Carlos de Borbón zum König Spaniens proklamiert. Dieser bestätigt Carlos Arias Navarro am 5. Dezember als Regierungspräsident.<sup>88</sup> Drei Jahre später wird im ersten Artikel der neuen spanischen Verfassung die parlamentarische Monarchie als Staatsform festgeschrieben.<sup>89</sup> Auch Ana María Matute bekommt die Auswirkungen der angespannten innenpolitischen Lage zu spüren. Zunächst einmal erhält sie aber Anfang der 70er Jahre eine weitere Einladung als Gastdozentin an die *Boston University* in Massachusetts, wo im gleichen Jahr die *Ana-María-Matute-Collection* gegründet wird.<sup>90</sup> Viele originale Manuskripte und der größte Teil ihrer frühen Werke aus Kindertagen befinden sich seitdem im *Howard Gotlieb Archival Research Center* dieser Universität. Im selben Jahr ist sie Finalistin des Internationalen Hans-Christian-Andersen-Preises für Kinder- und Jugendliteratur, der alle zwei Jahre vom *International Board on Books for Young People* ausgelobt, und in diesem Jahr in Paris vergeben wird.<sup>91</sup> Sie wird zum Ehrenmitglied des nordamerikanischen Verbandes der *Teachers of Spanish and Portuguese* ernannt und verfasst den Prolog zu den in *La tierra de nadie* zusammengestellten Erzählungen von Ignacio Aldecoa.<sup>92</sup> Ende des Jahres sind es dann allerdings außerliterarische Gründe, durch die die Autorin in die Schlagzeilen gerät, denn sie gehört zusammen mit ihrer Freundin Ana María Moix zu der Gruppe von Intellektuellen und Künstlern, die sich am 13. Dezember aus Protest gegen den „Burgos-Prozess“ im Kloster Montserrat einschließen.<sup>93</sup> Wegen der Beteiligung an dieser Aktion und der Unterzeichnung des *Manifiesto de Montserrat* wird die Autorin noch im Dezember zu einer Geldstrafe von

---

<sup>87</sup> Dabei handelt es sich um Ángel Otaegui und Juan Paredes Manot, Mitglieder der Organisation ETA, und José Umberto Baena, Ramón García Sanz und José Luis Sánchez Bravo, die dem FRAP (*Frente Revolucionario Antifascista y Patriota*) angehören.

<sup>88</sup> Tamames (1988: 338).

<sup>89</sup> Vgl. hierzu Tamames (1988: 341).

<sup>90</sup> Scott Doyle (1985: 247).

<sup>91</sup> Letztendlich erhält sie diese Auszeichnung, die Autoren für ihr Gesamtwerk in diesem Genre verliehen wird, aber nicht. Mas weist daraufhin, dass das nicht mit den künstlerischen Verdiensten Matutes zusammenhängt, sondern der schlechten Organisation des Wettbewerbs geschuldet ist. Denn obwohl ihre Erzählungen für Kinder zu dieser Zeit bereits vielfach übersetzt waren, werden sie den Jurymitgliedern nur in Spanisch vorgelegt, das viele von ihnen nicht beherrschen. Mas in *Fiesta al Noroeste* (2001: 15).

<sup>92</sup> Romá (1971: 180).

<sup>93</sup> „Montserrat: Trescientos intelectuales y artistas catalanes se recluyen en el monasterio“. 13.12.1970. In: *LV*. S. 44. Bei diesem Prozess handelt es sich um die bereits erwähnte Verhandlung gegen die 16 ETA-Mitglieder, die sich vom 3.-9.12.1970 in Burgos vor einem Militärgericht wegen der Ermordung von Manzanos verantworten müssen.

50.000 Peseten verurteilt.<sup>94</sup> Die Konsequenzen dieses Vorfalls verfolgen sie weiterhin, wie sie zwei Jahre später feststellen wird. Zunächst einmal kehrt Matute aber wieder zurück zu ihrem literarischen Alltag und bringt 1971 den Roman *La torre vigía* im Lumen-Verlag heraus. Destino bereitet in dieser Zeit die Edition der *obra completa* der Autorin vor, die bis 1977 in fünf Bänden erscheinen wird.<sup>95</sup> Darüber hinaus schreibt Matute das Vorwort für die Erzählungen in *La isla a mediodía y otros relatos* von Julio Cortázar. Auf dem künstlerischen Höhepunkt ihrer Karriere angekommen, verfällt sie in eine Depression, die sie die nächsten 20 Jahre fast vollständig vom Literaturbetrieb fernhalten und am Schreiben hindern wird.<sup>96</sup> Im Mai 1972 beabsichtigt Matute erneut an der Verleihung des Hans-Christian-Andersen-Preises teilzunehmen, als ihr am Flughafen die Ausreise untersagt wird. Die Gründe dafür kann sie nicht in Erfahrung bringen und so wendet sie sich einige Tage später mit einem Schreiben an das *Ministerio de Gobernación*, um die Aufhebung des Reiseverbots zu erreichen.<sup>97</sup> Über diesen Vorfall wird u. a. in *ABC* berichtet, wo es am 23. Mai heißt:

Se nos informa que a la escritora Ana María Matute [...] le ha sido prohibida su salida en virtud de la reciente modificación –17 de enero de 1972– del decreto que regula la expedición de pasaportes, cuyo artículo 22 dice: „Se faculta al ministro de la Gobernación para suspender por el tiempo que estime oportuno la salida del territorio español de los súbditos nacionales, aunque estén en posesión de sus respectivos pasaportes, siempre que lo aconsejen las circunstancias o se teman graves alteraciones del orden público.“<sup>98</sup>

Wenn auch von Seiten des Ministeriums keine offizielle Erklärung abgegeben wird, so liegt der Zusammenhang zwischen diesem Vorfall und der Protestaktion im Kloster Montserrat doch nahe. Ein Jahr später, 1973, verfasst sie Vorworte für die zwei Bücher mit Erzählungen *La sombra y otros cuentos* und *El bebé y el niño* von Hans Christian Andersen, die von José María Torres-Casana herausgegeben werden.<sup>99</sup> Im gleichen Jahr beginnt die Regisseurin Josefina

<sup>94</sup> Bei diesem Bußgeld handelt es sich um die Höchststrafe für solche Vergehen. Vgl. Díaz Winecoff (1971: 14).

<sup>95</sup> Band I (1971) enthält die Romane *Los Abel*, *Fiesta al Noroeste* und *Pequeño Teatro*. In Band II (1975) sind *Los hijos muertos* und *Tres y un sueño* veröffentlicht und in Band III (1975) die Erzählungen *El tiempo*, *Los niños tontos*, *Historias de la Artámila* sowie *Libro de juegos para los niños de los otros*. Band IV (1975) ist den Romanen der *mercaderes*-Trilogie gewidmet und in Band V (1977) finden sich neben den Erzählungen für Erwachsene *El arrepentido y otras narraciones*, *El río*, *Algunos muchachos* auch die für Kinder *El país de la pizarra*, *Paulina*, *el mundo y las estrellas*; *El saltamontes verde*, *El aprendiz*, *Caballito loco*, *Carnavalito* und *El polizón del Ulises*.

<sup>96</sup> Redondo Goicoechea beschreibt diesen Abschnitt im Leben der Autorin wie folgt: „En los años 70 y 80 Ana María Matute cayó en una profunda depresión, de la que se curó en poco tiempo, pero que le hizo perder la palabra escrita durante veinte años. Fue el mayor de los silencios de su vida; la gran escritora se había quedado trágicamente muda [...], aunque por dentro, donde de verdad transcurre la historia de las mujeres, nunca dejó de escribir.“ Redondo Goicoechea (2000: 50-51).

<sup>97</sup> Vgl. „Se prohíbe la salida de España a la escritora Ana María Matute“. 20.5.1972. In: *LV*. S. 35.

<sup>98</sup> „Se prohíbe la salida de España a Ana María Matute“. 23.5.1972. In: *ABC*. Madrid. S. 46.

<sup>99</sup> *La sombra y otros cuentos* erscheint bei Alianza Editorial und *El bebé y el niño* bei Nauta.

Molina Reig mit der Arbeit an ihrem ersten Film namens *Vera (un cuento cruel)*, der auf der Erzählung *La rama seca* von Ana María Matute basiert.<sup>100</sup> 1975 gehört die Autorin als Jurymitglied der international zusammengesetzten Vergabekommission des Literaturpreises *Festival du Livre* in Nizza an.<sup>101</sup> 1976 bestätigen sich die Gerüchte der Vorjahre und Matute wird tatsächlich für den Nobelpreis für Literatur vorgeschlagen. Wiederum ist es Artur Lundkvist, der verlauten lässt, dass ihre Kandidatur neben der von Vicente Aleixandre die besten Aussichten auf Auszeichnung hat.<sup>102</sup> Letztlich wird der Preis aber Aleixandre verliehen. Im gleichen Jahr erhält sie für ihr Kinderbuch *Paulina, el mundo y las estrellas* den *Premio del Ministerio de Cultura al Libro de interés juvenil*.<sup>103</sup> Ein Jahr später nimmt sie an einem internationalen Treffen von Schriftstellern zur Verteidigung des Friedens teil, das im Juni in Bulgarien stattfindet.<sup>104</sup> 1984 wird sie für die ein Jahr zuvor veröffentlichte Erzählung *Sólo un pie descalzo*<sup>105</sup> mit dem *Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil* geehrt, der ebenfalls vom *Ministerio de Cultura* ausgelobt wird.<sup>106</sup>

Das literarische *comeback* Matutes findet Anfang der 90er Jahre statt. Zunächst wird sie aber von einem weiteren Schicksalsschlag heimgesucht: Ihr zweiter *Ehemann* Julio verstirbt just am 26. Juli 1990, dem Geburtstag der Autorin.<sup>107</sup> Vielleicht nimmt sie auch deswegen ihre literarische Arbeit wieder auf. Jedenfalls erscheint nach fast zwanzigjährigem Schweigen noch im selben Jahr ein Buch mit Erzählungen, das den Titel *La virgen de Antioquía y otros relatos* trägt.<sup>108</sup> Drei Jahre später werden zwei weitere ihrer Werke publiziert: Die Erzählung für Erwachsene *De ninguna parte*<sup>109</sup> und der Roman *Luciérnagas*, bei dem es sich um eine überarbeitete Version des 1953 von der Zensur verbotenen Textes handelt.<sup>110</sup> Noch im selben Jahr erhält sie für *De ninguna parte* die erstmalig vergebene Auszeichnung des *Concurso Antonio Machado de Narraciones Breves*, gefolgt von der Ehrung *Letras de Oro* der *University*

<sup>100</sup> Colon, Antonio. „El cine en el mundo“. 18.2.1973. In: *ABC*. Sevilla. S. 67.

<sup>101</sup> Vgl. „Lenguaje de las mujeres, oprimido“. 22.5.1975. In: *LV*. S. 51.

<sup>102</sup> Mas in *Fiesta al Noroeste* (2001: 15).

<sup>103</sup> Ausst.Kat. *La palabra mágica de Ana María Matute* (2011: 195). Hier findet sich eine recht vollständige Liste aller Preise und Auszeichnungen der Autorin zwischen 1947 und 2010.

<sup>104</sup> Mas in *Fiesta al Noroeste* (2001: 15).

<sup>105</sup> Dieses Werk für Kinder erscheint 1983 bei Lumen.

<sup>106</sup> Ausst.Kat. *La palabra mágica de Ana María Matute* (2011: 195).

<sup>107</sup> Redondo Goicoechea (2000: 51).

<sup>108</sup> Herausgegeben von Mondadori. Bis auf die titelgebende Erzählung sind alle anderen bereits zuvor veröffentlicht worden. Redondo Goicoechea (2000: 89).

<sup>109</sup> Herausgeber ist die Fundación de los Ferrocarriles Españoles.

<sup>110</sup> *Luciérnagas* erscheint bei Destino. Vgl. Redondo Goicoechea (2000: 9).

of Miami für ihr literarisches Werk.<sup>111</sup> Die Verleihung des *Premio Ciutat de Barcelona de Literatura en lengua castellana* für die Kindererzählung *El verdadero final de La Bella Durmiente* folgt 1995.<sup>112</sup> Im Juni 1996 wird sie auf Vorschlag von Pedro Laín Entralgo, Luis Goytisolo und Antonio Colino zum Mitglied der *Real Academia Española de la Lengua* gewählt, wo sie den Sitz für den Buchstaben ‚K‘ einnimmt, der seit dem Tod Carmen Condes im Januar vakant ist.<sup>113</sup> Zu diesem Zeitpunkt ist Ana María Matute das einzige weibliche Mitglied der Institution. In der Rede, die sie am 18. Januar 1998 bei der feierlichen Aufnahmezeremonie hält, spricht sie über die Bedeutung der Fantasie in der Literatur. Gleich zu Beginn heißt es hier:

Desearía aprovechar esta ocasión tan extraordinaria para hacer un elogio, y acaso también una defensa, de la fantasía y la imaginación en la literatura, que son para mí algo tan vital como el comer o el dormir, y que opongo a la aridez de la actitud que tan a menudo nos rodea, que se niega a ver la dimensión espiritual de lo material. Así, es mi intención invitaros [...] a ensayar una incursión en el mundo que ha sido mi gran obsesión literaria, el mundo que me ha fascinado desde lo más temprano de la infancia, que desde niña me ha mantenido atrapada en sus redes: „el bosque“ que es para mí el mundo de la fantasía, del ensueño, pero también de la propia literatura y, a fin de cuentas, de la palabra.<sup>114</sup>

Ein weiterer Höhepunkt ist die Veröffentlichung ihres „Lebenswerks“ *Olvidado Rey Gudú*, an dem sie mehrere Jahrzehnte gearbeitet hat, und über das sie selbst sagt: „Gudú es mi testamento. Para mí es una herencia.“<sup>115</sup> Ein Jahr später erhält sie für dieses literarische „Vermächtnis“ den *Premio Ojo Crítico Especial* von *Radio Nacional de España* in der Kategorie beste kulturelle Produktion.<sup>116</sup> Darüber hinaus wird sie mit dem *Premio de la Hispanidad*<sup>117</sup> ausgezeichnet und während der *Feria de Libros* in Madrid findet eine *hommage* zu ihren Ehren statt.

---

<sup>111</sup> Torres, Laura G. „Ana María Matute, la «niña asombrada» de la posguerra“. [24.11.2010]. In: <http://www.rtve.es/noticias/20101124/ana-maria-matute-nina-asombrada-posguerra/374438.shtml>. Stand: 23.10.2013, 11.42.

<sup>112</sup> Erschienen im gleichen Jahr bei Lumen.

<sup>113</sup> „En 1998 ingresó en la Real Academia Española [...] siendo la tercera mujer en ingresar en la RAE en 300 años.“ Europa Press. „Ana María Matute da nombre a la instalación. Carabanchel cuenta con una nueva biblioteca, dotada con más de 73.660 ejemplares“. [28.1.2013]. In: <http://www.europapress.es/madrid/noticia-carabanchel-cuenta-nueva-biblioteca-dotada-mas-73660-ejemplares-8000-titulos-multimedia-20130128140858.html>. Stand: 23.10.2013, 11.59. Vgl. auch Gazarian-Gautier (1997: 131).

<sup>114</sup> Zitiert in Redondo Goicoechea (2000: 71-72).

<sup>115</sup> Vgl. Scott Doyle (1985: 243). Das Werk erscheint 1996 bei Espasa Calpe.

<sup>116</sup> Ausst.Kat. *La palabra mágica de Ana María Matute* (2011: 195).

<sup>117</sup> Vgl. EcuRed. „Ana María Matute Ausejo“. [o. D.]. In: [http://www.ecured.cu/index.php/Ana\\_María\\_Matute](http://www.ecured.cu/index.php/Ana_María_Matute). Stand: 23.10.2013, 12.21.

Ihr literarisches Œuvre wird auch im neuen Jahrtausend weiterhin mit zahlreichen nationalen und internationalen Auszeichnungen gewürdigt,<sup>118</sup> ihre künstlerische Produktion versiegt aber zunehmend, nicht zuletzt wegen häufiger Erkrankungen. Im Jahr 2000 erscheinen der Roman *Aranmanoth*<sup>119</sup> und die Anthologie *Todos mis cuentos*,<sup>120</sup> in der ihre Erzählungen für Kinder zusammengestellt sind. 2008 wird ihr Roman *Paraíso inhabitado* publiziert.<sup>121</sup> Zwei Jahre später ist sie Finalistin des *Premio Príncipe de Asturias de las Letras* der *Fundación Príncipe de Asturias*<sup>122</sup> und freudig überrascht, als ihr noch im gleichen Jahr mit dem *Premio de Literatura en lengua castellana «Miguel de Cervantes»* des *Ministerio de Cultura* die bedeutendste literarische Auszeichnung Spaniens verliehen wird. 2010 erscheint *La puerta de la luna* beim Destino-Verlag, ein voluminöser Band mit all ihren Erzählungen für Erwachsene. Ihr letzter, schon länger angekündigter Roman *Demonios familiares* wird schließlich 2014 ebenfalls von Destino herausgegeben. Am 25. Juni des gleichen Jahres verstirbt Ana María Matute einen Monat vor ihrem 89. Geburtstag.

## 2.1 Charakteristika ihrer Texte

Der persönlich-subjektive Stil mit Wiedererkennungswert, die geschickte narrative Verflechtung von Realität und Imagination sowie auch zum Teil die Themen und Befindlichkeiten, mit denen Matute sich in ihren Texten immer wieder auseinandersetzt, sind einige der Elemente, die ihre Kunst auszeichnen. Ein Geschick, das sich gerade wegen seiner individuellen Ausprägung der Einordnung in eine der literarischen Strömungen, wie z. B. der „Generation der 50er Jahre“ weitgehend widersetzt hat, so dass die Autorin in der Sekundärliteratur häufig als literarische Einzelgängerin bezeichnet wird.<sup>123</sup> Anhand der Darstellung der wichtigsten inhaltlichen und formalen Merkmale ihrer Texte, die bis 1971 unter

---

<sup>118</sup> S. hierzu Ausst.Kat. *La palabra mágica de Ana María Matute* (2011: 195).

<sup>119</sup> In *Olvidado Rey Gudú* und *Aranmanoth* dominieren, wie schon bereits in dem 1971 erschienenen Roman *La torre vigía*, die fantastischen Elemente. Der Roman wird von Espasa Calpe herausgegeben.

<sup>120</sup> Die erste Auflage erscheint bei Lumen.

<sup>121</sup> Auch der erscheint bei Destino.

<sup>122</sup> Der Preisträger ist Amin Maalouf.

<sup>123</sup> S. hierzu z. B. „La difícil ubicación de Ana María Matute en la narrativa española de postguerra“ von Stefka Vassileva Kojouharova in Redondo Goicoechea, Alicia (Koord.). 1994. *Compás de Letras*. Nr. 4. Madrid. Universidad Complutense. S. 39-54. Die Autorin war sich dieser Tatsache immer bewusst: „No me han elegido como representante de una generación, la llamada del cincuenta, porque siempre he escrito de una manera distinta, siempre he estado aparte.“ Gazarian-Gautier (1997: 131). Vgl. auch Pedraza Jiménez, Felipe B. 2000. *Manual de literatura española*. Bd. XIII. Pamplona. Cénlit. Bei Romá heißt es in diesem Zusammenhang: „Ana María Matute marcha por un camino único, el de ella. Nos transmite un mundo diferente, el que pasa por sus ojos de muchacha sensibilizada, lejana.“ Romá (1971: 66).

franquistischer Herrschaft veröffentlicht wurden, soll hier ein erster Kontakt mit dem erzählerischen Universum Matutes hergestellt werden.

Eines der charakteristischen Sujets ist das Gefühl des Andersseins, was bei ihren Figuren häufig den Ausschluss aus einer gesellschaftlichen oder ideologischen Gruppierung zur Folge hat. Bei dieser oppositionellen Gegenüberstellung von Individuum und Kollektiv werden zwei Aspekte besonders hervorgehoben: Der Protagonist wird durch das Herausfallen aus der ‚Norm‘ immer dann aufgewertet, wenn seine soziale Umgebung durch eine destruktive Atmosphäre (etwa des Neids) gekennzeichnet ist, die ihren Ursprung oft in prekären gesellschaftlichen Lebensbedingungen hat. Dem sozialen Umfeld wiederum dient das Anderssein in der Regel als Stimulus für die Ausgrenzung der Figur, was bei Matute oft mit Gewalt und Hass verbunden ist, und für den Betroffenen unausweichlich zu einem alles dominierenden Gefühl der Einsamkeit führt. Anders ist, wer nicht zu einer bestimmten sozialen Schicht gehört, physische bzw. psychische Probleme hat, politische Überzeugungen vertritt, die im Widerspruch zur gesellschaftlichen Mehrheit, zum staatlichen Dogma oder zur Religion stehen, oder moralisch stigmatisiert ist (z. B. durch den Status eines unehelichen Kindes). Verstärkt wird die durch die genannten Faktoren entstehende, feindliche Haltung gegen den ‚Andersartigen‘ oft durch die Ignoranz oder Einfältigkeit derjenigen, die sich zu einem Urteil berechtigt fühlen und die eigenen Bedürfnisse auf Kosten der Ausgeschlossenen befriedigen. In diesen Fällen wird die Andersartigkeit von außen zugeschrieben. Der Impuls für dieses Gefühl kann aber auch der eigenen Wahrnehmung des Individuums entspringen, das sich aufgrund bestimmter Umstände außerhalb des Kollektivs verortet, wenn z. B. Reflexionen oder Einstellungen nicht mit den sozialen Konventionen oder politischen Vorgaben übereinstimmen. Das Bedürfnis der literarischen Auseinandersetzung mit diesem Gefühl geht bei Matute auf autobiographische Erfahrungen zurück.<sup>124</sup> Den Rückzug aus der äußeren Welt als Konsequenz des Andersseins kompensiert sie als Kind durch die Schaffung einer imaginierten ‚Wirklichkeit‘, so dass diese Selbstwahrnehmung ein Grundelement der ursprünglichen Motivation ihrer literarischen Berufung ist.<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> „Yo era un poco atípica. [...] Supongo que el problema era que yo me sentía, y era, totalmente diferente a los demás. Para mí, el mundo se dividía en dos partes muy diferenciadas: yo y el resto, al que, como no me entendían, despreciaban olímpicamente.“ Gazarian-Gautier (1997: 57-58).

<sup>125</sup> „Creo que la realidad visible no es la única, sino que hay otra realidad invisible, aquella que me salvó de mi soledad infantil, de mi soledad de adolescente y de mi soledad de mujer.“ Gazarian-Gautier (1997: 178).



Eng verbunden mit diesem Gefühl ist ein zweiter Themenschwerpunkt, der im Werk der Autorin sehr präsent ist: Die Unfähigkeit der Menschen miteinander zu kommunizieren. Dieses Unvermögen wird als grundsätzliches menschliches Übel und eines der größten gesellschaftlichen Probleme überhaupt dargestellt. Dabei scheint die Lösung doch so einfach, liegt sie für Matute schlicht in dem Bemühen um einen ehrlichen Kontakt zueinander. Die traurigen (Lebens-)Situationen ihrer Hauptfiguren, die fast immer von gesellschaftlicher Stigmatisierung und Einsamkeit geprägt sind, werden durch deren fehlende kommunikative Kompetenz in ihrer Dramatik verschärft. Oft wird dieser Effekt durch eine soziale Umgebung verstärkt, in der es an Verständnis und der Bereitschaft zum Zuhören mangelt. Wo beide Dispositionen zusammenkommen entsteht undurchdringliches Schweigen, das die an dieser Situation leidenden Figuren mit der Flucht ins Innere reagieren lässt. An die Stelle des erleichternden Wortes tritt Stille, und auf die Teilnahme am Leben in der äußeren Welt wird zugunsten einer Position des passiven Beobachters verzichtet. Neben dem Rückzug gibt es bei den Protagonisten der Autorin aber auch immer wieder den entgegengesetzten Impuls des Fliehens bzw. des Weglaufens vor sich selbst. Unter diesen umgekehrten Vorzeichen richtet sich die figürliche Aufmerksamkeit vollständig auf das Äußere.<sup>126</sup> So flüchtet der größte Teil der Hauptprotagonisten Matutes permanent in die eine oder andere ‚Richtung‘, ohne dabei kaum jemals irgendwo anzukommen oder tatsächlich ein *Refugium* zu finden.

Ein weiteres fundamentales Thema, das ebenfalls auf eigenen Erfahrungen in der Kindheit beruht, ist die Auseinandersetzung mit dem Spanischen Bürgerkrieg, den Matute im prägenden Alter zwischen 10 und 13 Jahren erlebt hatte. Der Verlust des behüteten Lebens als Tochter einer großbürgerlichen Familie, die Inversion bei der semantischen Zuschreibung von ‚richtig‘ und ‚falsch‘ sowie die Eindrücke und Erlebnisse dieser Jahre im Ausnahmezustand werden zu einem essentiellen, obsessiv anmutenden Gegenstand der Analyse in vielen ihrer Werke der 50er und 60er Jahre.<sup>127</sup> Die Unermesslichkeit dieses unversehens über sie kommenden Konflikts voller Gewalt, Not, kollektivem Wahnsinn und Tod<sup>128</sup> prägen sie, ihre Sicht auf die

---

<sup>126</sup> Vgl. Mas in *Fiesta al Noroeste* (2001: 26).

<sup>127</sup> „Creo que influyó en mi infancia la guerra. Yo me incliné, sin saber por qué, al pesimismo y a la decepción. Tenía diez años y un mundo que para mí era inmutable hasta entonces, tal como me habían educado, se derrumbaba en pocas horas.“ Arco, Manuel del. „Mano a Mano. Ana María Matute“. 7.4.1959. In: *LV*. S. 17.

<sup>128</sup> Die erste eigene Erfahrung mit dem Tod während des Krieges beschreibt Matute wie folgt: „Fue algo espantoso que jamás podré olvidar. Un día, muy temprano, estaba con mi hermano haciendo una de esas interminables colas cuando me dijo: «Ven, Ana María, ven.» Me llevó a un solar cercano y allí, por entre las vallas, vi a una persona muerta, mejor dicho, matada a tiros. [...] Hasta ese momento la muerte había sido un abuelito que se iba para no volver, pero nada más. Fue cuando tomé contacto con el mundo real, y el mundo difuso en el que hasta entonces me había movido desapareció. ¡Me di cuenta de tantas cosas!; cosas inexplicables que tuve que escribir para poder

Welt und damit ihr Werk zeitlebens.<sup>129</sup> Dennoch verbindet sie auch positive Erinnerungen mit dieser Erfahrung: „Conocimos la vida, la crueldad, el odio, la muerte y también algo tan importante como el amor y la amistad.“<sup>130</sup> Der Bürgerkrieg ist vor allem in ihren Romanen fast immer in irgendeiner Form präsent. Manchmal dient er als historischer Hintergrund für die geschilderten Ereignisse, so dass er nur indirekt und schemenhaft wahrnehmbar ist, die äußeren Bedingungen aber maßgeblich determiniert. In anderen Texten ist er das Hauptthema und tritt ganz konkret in Erscheinung. Die enorme Bedeutung, die diese Erlebnisse für Ana María Matute haben, ist in allen Werken evident.

Immer wieder verwendet sie in diesem Zusammenhang die biblische Erzählung von Kain und Abel, mit der sie sowohl in symbolischer als auch in ganz konkreter Art und Weise die kriegerische Auseinandersetzung unter ‚Brüdern‘ literarisch bearbeitet.<sup>131</sup> Neben der Darstellung der sich bekriegenden politischen Kollektive nutzt sie dieses Motiv aber auch auf individueller Figurenebene zur Beschreibung zwischenmenschlicher Konflikte, wobei ihre Sympathie hier der Figur Kains gilt. Diese Parteinahme für einen der Rivalen geht auf eine als ungerecht empfundene Beobachtung in ihrer Kindheit zurück:

Recuerdo que en el colegio había grandes láminas que representaban escenas bíblicas, entre ellas la de Caín y Abel, y me parecía injustísima la forma en que se les representaba: Abel era rubio, con el pelo lleno de rizos y un aspecto bastante cursi, miraba al cielo y el humo de su sacrificio subía hasta allí porque era aceptado. Por el contrario, al hombre Caín se le representaba sucio, desgranado, vestido con una piel de animal cochambrosa y cara de malas plagas. Y por si fuera poco, el humo de su sacrificio era negro y, en vez de subir al cielo, bajaba, supongo que al infierno. Ya entonces pensaba: „Hombre, claro que mató a su hermano, para él todo lo malo y para su hermano todo lo bueno; hay que ver qué Dios tan injusto.“ [...] Durante la guerra vi a muchos cáines y abeles y entonces pensé que fue Abel quien mató a Caín, y no al revés.<sup>132</sup>

---

desahogarme. Creo que así me hice escritora de verdad. Esa frustración, esa tristeza se puede transmitir a través de los libros.“ Gazarian-Gautier (1997: 73).

<sup>129</sup> „Con la guerra el mundo cambió para nosotros de una manera brutal. [...] En aquellos terribles tres años, crecí monstruosamente, al encontrarme sumergida en un mundo crudo que estábamos descubriendo.“ Gazarian-Gautier (1997: 72).

<sup>130</sup> Gazarian-Gautier (1997: 72).

<sup>131</sup> „El odio entre hermanos, desde *Los Abel*, es una constante en toda mi obra, llevado hasta la última consecuencia, esto es la guerra civil española. El problema Caín y Abel ha sido y es una constante, aun cuando no constituye el tema central.“ „Matute, Ana María“. In: 1966. *El autor enjuicia su obra*. Crítica de las Artes. Madrid. Ed. Nacional. S. 142.

<sup>132</sup> Gazarian-Gautier (1997: 75). Vgl. auch Díaz Winecoff (1971: 26).

Die Positionierung Matutes auf Seiten der Benachteiligten und die Anklage der sozialen Ungerechtigkeit, in der diese vor, während und auch nach dem Krieg leben, sind ein weiterer Themenschwerpunkt ihres Werks.<sup>133</sup> Die miserablen Lebensbedingungen der ärmeren Bevölkerung und vor allem deren mangelnde Zukunftsaussichten, werden dabei immer wieder der Lebensrealität der wohlhabenden Oberschicht gegenüber gestellt. Resignation, das Fehlen eines gesellschaftlichen und finanziellen Auswegs sowie die Abhängigkeit der Besitzlosen von äußeren Faktoren, die durch die Willkür und wechselhaften Interessen der *burguesía* bestimmt werden, gehören zu den wichtigsten verhandelten Aspekten dieses Themenkomplexes. Matute stellt sich trotz oder gerade wegen ihrer eigenen großbürgerlichen Herkunft auf die Seite der Marginalisierten, um ihnen eine Stimme verleihen zu können, damit sie gehört werden.<sup>134</sup> Die Thematisierung dieser Missstände stellt für sie in den Jahren des Franquismus auch eine wichtige Motivation zum Schreiben dar:

Creo que en primer lugar escribo por necesidad, por necesidad biológica, porque lo llevo dentro. Pero también he de decir que para mí el escribir es una forma de protesta. Para mí la literatura de evasión no tiene objeto en nuestra época, en nuestro momento. Creo que hoy no podemos permitirnos el lujo de escribir *evasivas* o frivolidades. [...] Cuando yo me pongo a escribir es porque estoy enfadada, enfadada por algo.<sup>135</sup>

Neben der literarischen Bearbeitung der zwei bereits genannten Aspekte der franquistischen Realität entlarvt die Autorin in ihren Romanen auch immer wieder die religiöse Scheinheiligkeit ihrer eigenen sozialen Klasse. Zuweilen sehr deutlich prangert sie hier den Missbrauch des Gebots der christlichen Nächstenliebe an, das vor allem weibliche Angehörige des privilegierten Großbürgertums als Tarnung zur Durchsetzung egoistischer Interessen nutzen. Oft kontrastiert sie diese sinnentleerte Pose durch die Darstellung authentischer Gläubigkeit von Figuren aus einfachen Verhältnissen. In diesem Zusammenhang beschäftigt sie sich auch mit der Frage, wie ein ernst gemeintes Interesse am ‚Anderen‘ gesellschaftlich praktiziert werden müsste, um allen Menschen ein gerechtes Leben in Würde ermöglichen zu können.<sup>136</sup>

---

<sup>133</sup> Selbst in der Geschichte des Romans *La torre vigía*, die in einer phantastisch-mythologischen Welt spielt, lässt sich diese Kritik finden. Vgl. Díaz Winecoff (1971: 87).

<sup>134</sup> Für Redondo Goicoechea ist das eines der charakteristischsten Merkmale ihrer Texte: „[...] en su vocación literaria, que consiste, justamente, en una lucha contra el desamor, es decir, contra todos los silencios impuestos, se funde su voz con la de todos los sin voz del mundo: los pobres, los perdedores, las mujeres y, sobre todo, los niños. Esta es la raíz de su escritura y de la de casi todas las mujeres, que suelen inclinarse más hacia el prodese que el delectare, aliándose tantas veces con los personajes sin voz. [...] Ana María Matute no es sólo *La voz del silencio*, como la define Marie-Lise Gazarian-Gautier, sino también la voz de los y las silenciadas de este mundo tan injusto.“ Redondo Goicoechea (2000: 12-13) [Hervorhebung im Original].

<sup>135</sup> Monegal, F. „Ana María Matute, multipremiada“. 27.12.1973. In: *LV*. S. 49 [Hervorhebung im Original].

<sup>136</sup> Vgl. Díaz Winecoff (1971: 147).

Neben urbanen Szenarien wählt sie häufig das ländliche Spanien als Ort zur Darstellung der kritisierten Zustände. Dafür greift Matute u. a. auf eigene Beobachtungen und Erfahrungen zurück, die sie als Kind während ihrer Sommeraufenthalte in Mansilla de la Sierra gemacht hat. Die schlechten, zum Teil menschenunwürdigen Konditionen, zu denen neben der materiellen auch die intellektuelle Armut zählen, hatten das Mädchen Ana María fast ebenso tief beeindruckt, wie die traumatischen Kriegserfahrungen als Jugendliche.<sup>137</sup> So entwickelt sie schon früh ein Bewusstsein für die zwei entgegengesetzten Extreme der sozialen Wirklichkeit Spaniens,<sup>138</sup> was sie eine kritische Haltung einnehmen lässt. Aber neben der Misere, der Gewalt gegen Frauen und Kinder und dem Mangel an Bildung und Perspektiven, verbindet sie auch sehr positive Erinnerungen an das ländliche Leben. Dazu gehört z. B. die bodenständige Weisheit der Menschen, die in enger Verbindung mit der Natur leben, und deren Dasein durch den natürlichen Kreislauf determiniert ist. Zu den wichtigsten Motiven in diesem Zusammenhang, die in ihren Texten häufig mit symbolischer Bedeutung aufgeladen werden, zählen neben Tieren (vor allem Wölfen), dem kontinuierlichen Wandel bedingt durch die Jahreszeiten und extremen Wetterphänomenen vor allem der Wald, der als narratives Element oft in den Rang eines weiteren Protagonisten erhoben wird.<sup>139</sup>

Ein anderes sehr präsent Thema im Werk Matutes sind die verschiedenen Phasen menschlicher Entwicklung, vor allem Kindheit und Pubertät als entscheidender Moment des Übergangs. Die Welten von Erwachsenen und Kinder bzw. Jugendlichen sind in ihren Texten meist strikt voneinander getrennt.<sup>140</sup> Die Sympathie der Autorin gilt dabei den Kindern und zum Teil auch den jugendlichen Figuren in ihren Texten. Den erwachsenen Protagonisten tritt sie häufig mit Skepsis und Distanz gegenüber. In ihrer narrativen Welt ist die Hoffnung auf eine Zukunft meist den Kindern vorbehalten. Eine Zuversicht, die den älteren Figuren fehlt, ist Erwachsensein für Matute doch gleichbedeutend mit dem ‚Tod‘ der Kindheit:

---

<sup>137</sup> Einige der Figuren in den Romanen und Erzählungen Matutes beruhen auf realen Vorbildern aus dieser Zeit: „Los campesinos y los hijos de los campesinos que entonces conocí, fueron luego los personajes de *Fiesta al Noroeste, Los Abel, Los hijos muertos, Historias de la Artámila...*“ Matute (1966: 141), vgl. hierzu auch Díaz Winecoff (1971: 83).

<sup>138</sup> „Existía una pobreza tremenda y eso nos chocaba mucho a mis hermanos y a mí. Nos preguntábamos el porqué de esas diferencias.“ Gazarian-Gautier (1997: 37).

<sup>139</sup> Wie eng er für Matute mit Fantasie und Imaginationskraft, aber auch mit Literatur generell verknüpft ist, lässt sich u. a. ihrer Antrittsrede als Mitglied der *Real Academia Española* entnehmen, deren Titel *En el bosque* lautet. Vgl. Matute, Ana María. „En el bosque“. [18.1.1998]. In: [http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso\\_Ingreso\\_Ana\\_Maria\\_Matute.pdf](http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Ana_Maria_Matute.pdf). Stand: 26.5.2018, 12.00.

<sup>140</sup> „[El niño] es solitario sencillamente porque no pertenece al mundo de los mayores. [...] es un mundo total y cerrado y redondo, y ahí no entra nadie más que su fantasía y otros niños. Los adultos no entran y por eso es un ser solitario; no porque no pueda expresarse, que lo hace perfectamente con los suyos, y conmigo también.“ Pita, Elena. „Ana María Matute“. [1998]. In: <http://www.elmundo.es/magazine/num113/textos/entrevista.html>. Stand: 26.10.2013, 13.57. Vgl. hierzu auch Díaz Winecoff (1971: 146).

[...] me parece que todo lo que hacemos en la vida es una consecuencia de lo que uno haya vivido de niño. La vida de un niño es algo muy total, porque creo que el niño no es un pedacito de hombre sino el hombre es lo que queda del niño. Vamos perdiendo muchas cosas a medida que nos hacemos adultos. [...] Siempre vuelvo a las fuentes de la infancia, y todos mis personajes, en algún momento de la novela, recuerdan algo de su infancia o arrastran algo de su infancia. Llego a creer que la vida no es más que una repetición, un remedo, una parodia de lo que hemos sido en esta vida total y cerrada de la infancia.<sup>141</sup>

Attribute der Kindheit sind dabei aber nicht nur Unschuld und Reinheit, sondern auch Grausamkeit. Letztere manifestiert sich in den Texten Matutes in zwei unterschiedlichen Formen: Da ist zum einen die Kindern eigene Unbarmherzigkeit im Umgang mit Gleichaltrigen. Zum anderen ist deren Dasein häufig durch das brutale Verhalten von Erwachsenen bestimmt, die am Leben und den sozialen Bedingungen leiden.<sup>142</sup> Oft mangelt es den kindlichen Figuren an Liebe und Zuneigung, viele wachsen als Halb- oder Vollwaisen auf. Ist die Mutter anwesend, so wird sie meist als kaltherzig und egoistisch dargestellt.<sup>143</sup> Deswegen ist ihre Welt in der Regel durch Einsamkeit, Isolation und Ungerechtigkeit gekennzeichnet. Die klare Trennung zwischen der Realität von Kindern und Erwachsenen wird meist auf die Fantasie zurückgeführt, die es den jungen Protagonisten erlaubt, sich eine eigene imaginäre Welt zu erschaffen. Auf diese Art und Weise können sie sich der als unverständlich und unerträglich empfundenen Welt der Erwachsenen entziehen.<sup>144</sup>

Die pessimistische Grundhaltung, die bezeichnender Weise außer in ihren Texten für Kinder und Jugendliche all ihre Werke charakterisiert, stellt sich in dem Moment ein, in dem die Kindheit durch das Eintreten in die Pubertät zum ‚verlorenen Paradies‘ wird.<sup>145</sup> Von da an werden Glück und Zufriedenheit im menschlichen Dasein zwar nicht vollständig negiert, aber als ein seltenes unbeständiges Phänomen dargestellt.<sup>146</sup> Mit dem ‚Verlassen‘ der fantasievollen Welt der Kinder, treten Aspekte des erwachsenen Daseins auf den Plan, in dem Hass, Egoismus,

---

<sup>141</sup> Heras, Antonio de las. „Ana María“. 9.1.1969. In: *ABC*. Madrid. S. 91.

<sup>142</sup> Vgl. Díaz Winecoff (1971: 76).

<sup>143</sup> Redondo Goicoechea führt das wiederum auf eigene Erfahrungen Matutes zurück: „[...] la raíz de su vocación literaria, de sus silencios y su escritura, que, como en tantos otros casos de mujeres, es una triste raíz que nace del desamor materno; ya sea éste real o percibido por la niña, puesto que eso es, en todo caso, poco importante. Quizá por esto sus libros suelen ofrecer madres ausentes o terribles, así como figuras femeninas negativas, algo que hoy se considera una constante en las escritoras, que se incrementó en los años setenta.“ Redondo Goicoechea (2000: 14).

<sup>144</sup> Trotz des privilegierten Status von Kinder in ihrem Werk, erliegt die Autorin nicht dem Irrtum einer unreflektierten Idealisierung: „Yo me entiendo muy bien con los niños, no con todos, [...] algunos se les ve en los ojos lo que van a vender en cuanto puedan: esos no son niños. Hay gente que, aunque no lo parezca, no es niño nunca, y eso se nota después.“ Pita (1998: o. S.).

<sup>145</sup> Vgl. Díaz Winecoff (1971: 32).

<sup>146</sup> „Happiness exists, but it is short; it passes quickly, and therefore where it truly resides is in memories, not in the moment.“ Vgl. Díaz Winecoff (1971: 32).

Resignation und Hoffnungslosigkeit dominieren.<sup>147</sup> In der Adoleszenz überwiegt das Gefühl des Andersseins, und die in der Regel als empfindsam-verletzlich beschriebenen jugendlichen Protagonisten schwanken zwischen den so typischen Gefühlen der Einsamkeit und Rebellion hin und her. Das Wissen um den baldigen Eintritt in die Welt der Erwachsenen hat eine zugleich anziehende und abstoßende Wirkung. Geprägt von Zweifeln und Unsicherheit oszillieren diese Figuren auf der Suche nach ihrem Platz in der Welt zwischen der Hoffnung auf ein glückliches selbstbestimmtes Leben und der wachsenden Skepsis an der Realisierbarkeit dieses Vorhabens. In spannungsvollem Kontrast stehen die als hart und unbarmherzig dargestellten Bedingungen der Realität und die Behutsamkeit, mit der die Autorin das Innenleben ihrer Figuren erzählerisch bloßlegt, um so deren psychische Verfasstheit präzise veranschaulichen zu können.<sup>148</sup> Es ist diese so charakteristische Gegensätzlichkeit, die immer wieder kleine ‚magische‘ Momente entstehen lässt, in denen die Essenz ihrer Texte zum Vorschein kommt.

Die Wirkung, die durch die sensible Schilderung der rauen Realität generiert wird, potenziert die Kraft des Erzählten enorm. Das beruht in großem Maße auf dem persönlichen Stil der Autorin, der sich am ehesten als lyrische Prosa umschreiben lässt. Matute verfügt über ein vielseitiges sprachliches Repertoire, aus dem sie schöpft, um noch die kleinsten emotionalen Reaktionen und Regungen ihrer Figuren in plastischer Art und Weise darzustellen.<sup>149</sup> Deswegen verwundert es nicht, dass sie der sprachlichen Kraft des künstlerischen Ausdrucks eine besondere Bedeutung beimisst:

---

<sup>147</sup> „[...] lo que pienso es que los mayores quieren convertir el mundo en una farsa, y lo consiguen bastante. En este mundo siempre hay uno que avasalla a otro.“ Pita (1998: o. S.).

<sup>148</sup> „Hay ternura en sus personajes y poseen la fuerza de su desnudez. Son seres elementales, primarios. A través de esos hombres nos parece que Ana María Matute contempla el mundo con ojos de niña, la niña muda, asustada y débil que se siente víctima de ese otro mundo, el de los adultos, sin adaptarse a ellos ni a sus leyes, las duras leyes que someten unos hombres a otros.“ Romá (1971: 31).

<sup>149</sup> Rodríguez Fischer beschreibt die ‚Stimme‘ der Autorin als „subjektiva [sic], personal, íntima, capaz de levantar las más dispares emociones porque la visión sombría y cruel de algunas historias a menudo nos llega tamizada por el sensualismo que emana de la plasmación inmediata de la realidad, así como a impulsos del aliento lírico y la fantasía.“ Rodríguez Fischer, Ana. „Del lugar y del tiempo de Ana María Matute“. In: Ausst.Kat. *La palabra mágica de Ana María Matute* (2011: 41-42). In den Erzählungen für Erwachsene, von denen Rodríguez Fischer hier spricht, ist diese erzählerische Kraft noch prägnanter und aufgrund des geringeren Umfangs auch konzier, als in den Romanen Matutes. Das ist einer der Gründe, weswegen ihren *cuentos* in der Literaturkritik und den Monografien zur spanischen Literaturgeschichte in der Regel ein höherer Stellenwert beigemessen wird, als den längeren Prosatexten. Vgl. hierzu Pedraza Jiménez (2000: 615). Was die Werke für Kinder und Jugendliche betrifft, so unterscheiden sich diese vor allem durch einen positiveren Ton und Blick auf das Geschehen.

[...] Más que la corrección formal del lenguaje, a mí me interesa la expresividad de este mismo lenguaje. A veces cometo incorrecciones gramaticales a propósito, premeditadamente, porque creo que la *literatura* es un poco eso, es el poder transformar el lenguaje y hacerlo, precisamente, *literatura*.<sup>150</sup>

Die Tatsache, dass Ana María Matute in ihren Werken immer wieder auf eigene Erfahrungen zurückgreift, um bestimmte Situationen, Beobachtungen oder Personen zu schildern, bedeutet jedoch nicht, dass sie hier autobiografische Erlebnisse literarisch verhandelt. Nach ihren Angaben beruhen nur die Erzählungen in den Bänden *A la mitad del camino* und *El río* tatsächlich auf selbst erlebten Geschehnissen. Im Hinblick auf die dennoch augenfälligen Übereinstimmungen verschiedener autobiographischer Anekdoten mit Gegebenheiten in ihren Texten erklärt sie: „Evidentemente, yo narro las cosas tal como las veo con mis ojos; pero ver con mis ojos no significa verme a mí.“<sup>151</sup>

Redondo Goicoechea begründet die Tendenz der Literarisierung biografischer Ereignisse in von Autorinnen geschriebenen Werken mit einer grundsätzlich stärkeren Verschmelzung von Leben und Werk. Konkret für das Œuvre Matutes spricht sie in diesem Zusammenhang von einer Art „inneren Autobiographie“. <sup>152</sup> Beides lässt sich bei Matute tatsächlich kaum getrennt voneinander betrachten, da sich Realität und Imagination in ihrem erzählerischen Universum auf ganz eigene, subjektive Art und Weise vermischen. So spricht der Philologe und Literaturkritiker Joaquín de Entrambasaguas von der Erzählung *La oveja negra* z. B. als einer „mythologischen Autobiographie“, in der sie Kindheitserinnerungen zu einer traumähnlichen Welt transformiert habe. <sup>153</sup>

---

<sup>150</sup> Monegal in *LV* (27.12.1973: 49) [Hervorhebungen im Original].

<sup>151</sup> Pániker, Salvador. 1966. *Conversaciones en Cataluña*. Barcelona. Kairós. S. 34. Antonio Vilanova weist in seiner Rezension des Romans *En esta tierra* auf die Bedeutung hin, die das Leben als literarische Quelle der Inspiration für Matute hat: „[...] la trágica historia [...] constituye por su autenticidad y dramatismo un ejemplo patente de como en la obra de su joven autora la verdadera creación novelesca para ser plenamente lograda ha de inspirarse no en las ideas, sino en la vida.“ Vilanova, Antonio. „En esta tierra“. 28.1.1956. In: *D*. Nr. 964. S. 30.

<sup>152</sup> „Vida y literatura siempre fundidas en una misma realidad; [...] Con esto no estoy diciendo que su obra sea autobiográfica en cuanto a los personajes o a los acontecimientos narrados [...] la autora escribe con todo su ser a la vez, y no sólo con la historia literaria, con la razón o con la imaginación o con los sentidos o los sentimientos y el sexo, sino con todo mezclado y, a la vez, fundido con su propia experiencia y su necesidad de lo divino, como suele sucederle a la mayoría de las escritoras.“ Redondo Goicoechea (2000: 13).

<sup>153</sup> „[...] gracias a la opulenta imaginación de Ana María Matute, quien desarrolla elementos ínfimos y vulgares en alucinantes visiones fantásticas“. Entrambasaguas, Joaquín de. <sup>2</sup>1974. *Las mejores novelas contemporáneas (1945-1949)*. Bd. XI. Barcelona. Planeta. S. 889-890.

### 2.1.1 „Soy una mujer que va contra la dictadura, venga de donde venga“<sup>154</sup>

Die das Werk Matutes kennzeichnende tief verankerte Skepsis gegenüber Idealen, Überzeugungen und letztlich auch den Menschen selbst lässt sich auf die Erfahrungen im Spanischen Bürgerkrieg zurückführen<sup>155</sup> und stellt ein allgemeines Phänomen der Generation dieser Kriegskinder dar:

That group of children could never again be credulous, lacking in curiosity, or feel themselves in that privileged condition for which we had been prepared. Here, I believe, is the root of our literary vocation. [...] They learned to think for themselves. They grew into questioning, nonconforming adolescents.<sup>156</sup>

In den ersten Jahren der franquistischen Herrschaft dominierte eine bleierne, eintönige und von Unterdrückung gekennzeichnete Atmosphäre den spanischen Alltag,<sup>157</sup> die sowohl Matutes politische Einstellung,<sup>158</sup> als auch ihre literarische Arbeit prägte. Davon zeugt u. a. ihr erklärter Wille, gegen das vom Regime verordnete Verschweigen bestimmter Fakten und Themen anschreiben zu wollen:<sup>159</sup> „After the experience of war we were able to understand the great lesson of words not uttered, of bitten-off cries, and the great, dull silence of the increasingly oppressive gag over thousands of mouths, ears, eyes and, finally, over thoughts.“<sup>160</sup> Darüber hinaus gilt es aber auch die Einseitigkeit des franquistischen Diskurses offenzulegen und sich gleichzeitig auf die Suche nach nicht manipulierten ‚Wahrheiten‘ zu begeben:

Perhaps that group of incipient adolescent writers who wrote in search of a road to truth in a vast sea of myths and shadows, of mirages and blindness – a road on which to shout their opposition, their hopes and their still unanswered questions – should be called the group which hurled itself [...] against silence.<sup>161</sup>

---

<sup>154</sup> Interview Matute (2010).

<sup>155</sup> Eindrücklich geschildert werden diese in dem Artikel *A wounded generation* in *The Nation* (1965: 420-424).

<sup>156</sup> Matute in *The Nation* (1965: 422).

<sup>157</sup> „[...] más aún que la misma guerra –cuya brusca intromisión en el orden de nuestra vida infantil nos convirtió, de la noche a la mañana, en eso que me permití definir como generación de «los niños asombrados»–, lo que verdaderamente condicionó nuestra vida de incipientes escritores fue la posguerra. Una posguerra tan larga como no creo que otro país, en nuestro días, haya padecido jamás.“ *Obra completa* (Oc) I (1971a: 15). Vgl. auch Gazarin-Gautier (1997: 81).

<sup>158</sup> „Me quedó como un rencor: la vida no era como me la habían contado. Mis padres sufrieron mucho y yo salí roja del todo.“ Mora, Rosa. „Escribo para ser libre“. [20.1.2001]. In: [http://elpais.com/diario/2001/01/20/cultura/979945222\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/01/20/cultura/979945222_850215.html). Stand: 8.11.2013, 18.00.

<sup>159</sup> „A silence dressed in indifference, in a world which suffocated itself in cotton. A world which covered its ears and eyes, and which neither shouted nor whispered, but only repeated.“ Matute in *The Nation* (1965: 422).

<sup>160</sup> Matute in *The Nation* (1965: 422).

<sup>161</sup> Matute in *The Nation* (1965: 422).



Dass eine solch ‚unabhängige‘ Einstellung zu Problemen mit dem Regime führen musste, war unvermeidlich, und sei es ‚nur‘ durch Verstöße gegen die zensorischen Regeln für literarische Texte, wo die nationalistischen Helden zu triumphieren und das moralisch Anständige immer über das als unschicklich Markierte zu siegen hatte.<sup>162</sup> Die von Repressionen und politischen Säuberungsaktionen geprägte Nachkriegszeit führte in großen Teilen der Bevölkerung u. a. zur Verlagerung des Interesses an gesellschaftspolitischen Themen hin zu ‚ungefährlicheren‘ Leidenschaften (wie z. B. dem Fußball).<sup>163</sup> Das wirkte sich auch auf die Bereitschaft der ohnehin geringen Anzahl von Lesern aus, sich mit den in diesen Jahren überwiegenden literarischen Werken zu befassen, in denen die zeitgenössische Wirklichkeit in realistischer Art und Weise wiedergegeben wurde. Aber auch davon ließ die Autorin sich nicht beirren, und thematisierte in ihren Texten weiterhin bestimmte Aspekte, die ihr unakzeptabel erschienen: „We write, [...] because we are not happy and because we do not conform. Nor are we sleeping, blind or dead. We write because writing is a form of protest: a protest while we have life and strength against all that represents oppression, hypocrisy and injustice.“<sup>164</sup> Eine Haltung, die sie schon in den 50er Jahren zu einem Vorbild für regimekritische Schriftstellerkollegen werden ließ, bei der Leserschaft, nach eigener Einschätzung, aber auf Ablehnung und Unverständnis stieß: „The few who read us either scolded us or treated us indulgently, we were the *enfants terribles* whom time would subdue. We would grow and turn to «normal» literature and to «normal» ways.“<sup>165</sup> Dieses als notwendig empfundene Bedürfnis, Zeugnis von den Verhältnissen ihrer Zeit in ihrem Land abzulegen, stellt eine Art Leitmotiv ihrer Werke dar.<sup>166</sup> Die literarische Bearbeitung solch zensursensibler Themen wie der sozialen Ungerechtigkeit oder der verlogenen Scheinheiligkeit bestimmter gesellschaftlicher Gruppen entspringt dabei einem Gefühl der Verantwortlichkeit<sup>167</sup> und hat die Änderung dieser Zustände zum Ziel.<sup>168</sup> Schriftsteller seien zuallererst der Wahrheit verpflichtet und die liege für sie eben in der kritischen Abbildung der realen Lebensbedingungen, so Matute.<sup>169</sup>

---

<sup>162</sup> Matute in *The Nation* (1965: 422).

<sup>163</sup> Matute in *The Nation* (1965: 423).

<sup>164</sup> Matute in *The Nation* (1965: 424), vgl. hierzu Oc I (1971a: 22). Das hob sie auch in dem Interview von 2010 hervor: „[...] conforme no podía ser, porque ni en *Primera memoria* ni en ninguno de mis libros estoy conforme“. Interview Matute (2010).

<sup>165</sup> Matute in *The Nation* (1965: 423). Die Vermischung von Ideologie und Literatur erachtet sie dabei immer dann als legitim, wenn sie auf persönlichen politischen Überzeugungen basiert, wie z. B. bei Pablo Neruda. Anders beurteilt sie die Autoren, die ihren Texten aus kommerziellen Gründen eine opportune ideologische Tendenz gleich welcher *Couleur* einschreiben: „Puede haber propaganda escrita, pero de ahí a que sea literatura hay una gran distancia. La literatura no puede convertirse en folleto; sería cometer su asesinato.“ Gazarian-Gautier (1997: 152).

<sup>166</sup> „Ser un testimonio fiel de mi época“, wie sie es selbst ausdrückte. Arco in *LV* (4.7.1959: 17).

<sup>167</sup> Núñez in *Ínsula* (1965: 7). Vgl. hierzu auch Nora, Eugenio de. „Los mercaderes (Notas de una relectura)“. In: Redondo Goicoechea, Alicia (Koord.). 1994. *Compás de Letras*. Nr. 4. Madrid. Universidad Complutense. S. 136.

<sup>168</sup> Vgl. Martínez Cachero, José María. „Entrevista con Ana María Matute“. 3/1960. In: *Ínsula*. Nr. 160. S. 4.

<sup>169</sup> Gazarian-Gautier (1997: 152).

Was die franquistische Bücherzensur betrifft, so empörte sich die Autorin auch über 30 Jahre nach der Transition noch über deren Existenz. Mit einer Mischung aus Entrüstung und Fassungslosigkeit berichtete sie im Interview z. B. von einem Kommentar Carlos Robles Piquers,<sup>170</sup> in dem dieser die Zensur als normale Erscheinung moderner Gesellschaften dargestellt hatte.<sup>171</sup> Eine emotionale Reaktion, die einen ungefähren Eindruck davon vermittelt, wie sehr die Zensur ihr Werk, aber auch ihr Leben beeinflusst hat. Abgesehen von den Zensurverfahren an sich, litt sie dabei vor allem unter zwei Aspekten, die sie bereits während des Schreibprozesses plagten: Die fehlenden Informationen zu den zensorischen Kriterien der Gutachter<sup>172</sup> einerseits und die Angst vor zensorischer Willkür andererseits.<sup>173</sup> Indirekt wirkte sich die literarische Kontrolle natürlich auch auf sie als Leserin aus. Viele Bücher nationaler und internationaler Schriftsteller, die in Spanien verboten worden waren, konnte sie nur rezipieren, wenn es ihr gelang, sie über inoffizielle Kanäle zu beschaffen.<sup>174</sup> Trotz aller Risiken versuchte sie, wann immer sich die Gelegenheit dazu bot, auf die Existenz der Institution Zensur in Spanien hinzuweisen.<sup>175</sup> So erwähnte sie z. B. in einem Interview für die *Estafeta Literaria* „dificultades inherentes a la producción literaria, que son de dominio público“ als Grund dafür, dass die spanische Literaturproduktion der 50er Jahre im europäischen Vergleich als eher rückständig bewertet werden müsse.<sup>176</sup> Bei einer anderen Gelegenheit beschrieb sie die Situation im Land als „verlogenes, vierundzwanzig Stunden anhaltendes Schweigen“.<sup>177</sup> Von den Zensoren, zu denen sie nach eigenen Angaben keinen Kontakt hatte,<sup>178</sup> sprach sie in einem Interview mit Marcos Ordóñez als „[...] tipos de ojos podridos, muchos de los cuales iban al Gijón y pontificaban sobre todo lo divino y lo humano“.<sup>179</sup>

---

<sup>170</sup> Robles Piquer war unter Manuel Fraga Iribarne als *Ministro de Información y Turismo* in den 60er Jahren mit der Leitung der Abteilung *Información* betraut, in deren Ressort auch die Bücherzensur fiel. Darüber hinaus standen die beiden in familiärer Beziehung, war Robles Piquer doch mit Elisa, der Schwester Fraga Iribarnes, verheiratet.

<sup>171</sup> „Sí, había [censura], pero como en todas partes.“ Interview Matute (2010).

<sup>172</sup> „[...] no se atienen a ningún criterio, sino que son totalmente arbitrarios en su mayoría, aparte de unas directivas vagas y generales“. Abellán (1980: 93).

<sup>173</sup> „Cada cual tenía su mentalidad y te apretaban y te prohibían con una falta de rigor“. Interview Matute (2010).

<sup>174</sup> Vgl. Gazarian-Gautier (1997: 89).

<sup>175</sup> „Siempre he hablado de eso [la censura]. Siempre que me han dejado y no me lo cortaron, claro.“ Interview Matute (2010).

<sup>176</sup> Cotta Pinto, Rafael. „Ana María Matute: Deseaba el premio pero no lo esperaba“. 15.1.1960. In: *Estafeta Literaria*. S. 14.

<sup>177</sup> Núñez in *Ínsula* (1965: 7).

<sup>178</sup> Interview Matute (2010).

<sup>179</sup> Ordóñez (2007: 33). In dem Interview von 2010 bezeichnete sie den größten Teil der Zensoren schlicht als *burros* oder *ignorantes*. Vgl. hierzu auch Matute in *The Nation* (1965: 422).

### 3 Zensur und Zensoren im Franquismus

Als Instrument der autoritären Kulturpolitik diente die Zensur literarischer Texte im Franquismus nicht nur der Überwachung und Kontrolle, sondern wurde ausgehend von den faschistischen Idealen der falangistischen Elite auch für propagandistische Zwecke verwendet.<sup>1</sup> Durch die Zensurbehörde konnte die Verbreitung der offiziell autorisierten Version der Tatsachen gewährleistet und konterpropagandistische oder von der staatlicherseits vorgegebenen Linie abweichende Interpretationen der Realität unterdrückt werden.<sup>2</sup> So schützte das Regime die von ihm verkündete ‚Wahrheit‘ und sicherte ihr gleichzeitig den privilegierten Status der einzig ‚richtigen‘ Darstellung und Deutung der Tatsachen zu.<sup>3</sup> Damit einher ging die notwendige ‚Anpassung‘ der kollektiven Mentalität an die Vorgaben und Wertvorstellungen der neuen Machthaber. Zum einen dadurch, dass bestimmten, vor allem moralischen und politischen Begriffen ‚neue‘ semantische Inhalte eingeschrieben wurden. Zum anderen aber auch durch die Lenkung von Aufmerksamkeit und Interesse der Leser, die deren Entpolitisierung und Hinwendung zu ‚ungefährlichen‘ Beschäftigungen zum Ziel hatte.<sup>4</sup> Auf diese Art und Weise sollte die franquistische ‚Wahrheit‘ in der Bevölkerung verankert werden.

Wie die Existenz der Zensur in verschiedenen Phasen des Franquismus legitimiert wurde, veranschaulichen drei Aussagen einflussreicher Persönlichkeiten des Regimes. Für die unmittelbare Nachkriegszeit ist das Javier Lasso de la Vega y Jiménez-Placer, der Anfang der 40er Jahre den *Servicio Nacional de Archivos, Bibliotecas y Propiedad Intelectual* leitete. Dem politischen Diskurs entsprechend betrachtete er literarische Texte als ein entscheidendes Element im Prozess der kulturellen Entwicklung der spanischen Nation im Sinne des neuen Regimes. Die notwendige ‚didaktische‘ Funktion der zensorischen Kontrollbehörde erklärte er dabei wie folgt:

---

<sup>1</sup> Ruiz Bautista (2008: 73). Joachim Walther definiert moderne Diktaturen des 20. Jahrhunderts als Systeme, in denen Sprache zur Rechtfertigung angewandter Gewaltmaßnahmen gebraucht wird. Durch Worte wird ein ideologisches Programm *in Form* gebracht, hinter dem sich der totale Machtanspruch als eigentliches Bestreben des Regimes verbergen kann: „Ideologischer Wortschwall auf der einen, Konspiration und Geheimnis auf der anderen Seite kennzeichnen derart verfasste Gesellschaften.“ Walther, Joachim. „Machtwort und Gegenwort“. In: Kratschmer, Edwin (Hg.). 1997. *Literatur und Diktatur*. Jena. Collegium Europaeum Jenense. S. 106. (Hervorhebung im Original).

<sup>2</sup> Insofern trifft die Beobachtung Hobohms, dass der Begriff „Zensur“ immer die Aspekte des Verbots und des Gebots beinhaltet, auch für den Franquismus zu. Hobohm (1992: 38).

<sup>3</sup> Ruiz Bautista (2005: 331).

<sup>4</sup> Das hatte auch Ana María Matute schon recht früh erkannt. Vgl. Punkt 2.1.1 „*Soy una mujer que va contra la dictadura, venga de donde venga*“.

El libro en sí es un instrumento que puede ser aplicado para el bien y para el mal y la política cultural de la lectura consiste en adecuar el libro al lector y en hacer que la lectura sea como una semilla que cuando no cae en el terreno adecuado se pierde o se convierte en maleza infecunda.<sup>5</sup>

Die autoritäre Haltung, die der Staat in dieser Hinsicht gegenüber den (unmündigen) Lesern einnimmt, rechtfertigt er durch einen weiteren Vergleich:

[...] se acerca la hora en que toda la literatura tendrá que estudiarse desde los puntos de vista señalados y en que el uso del libro tendrá, por razón de higiene física, mental y social, que reglamentarse y someterse a receta. Las bibliotecas, como las farmacias, podrán tener obras equiparables por sus efectos a los venenos, como el pantapón, la morfina y el sublimado, pero que serán de lectura recomendable para la formación de cierto tipo de hombres. Así como no está permitido que los enfermos entren en las farmacias y se sirvan directamente y sin ninguna intervención el medicamento que se les antoje y en las dosis que se les ocurra, así tampoco podrá haber biblioteca sin bibliotecarios expertos que sepan guiar a los lectores y asuman la formidable responsabilidad social y religiosa de su cargo.<sup>6</sup>

In den 50er Jahren war es der streng katholische Gabriel Arias-Salgado y de Cubas,<sup>7</sup> der als *Ministro de Información y Turismo* auch oberster Verantwortlicher für die staatliche Kontrollinstitution war. In dieser Funktion prägte er für die Zensur, vor allem der journalistischen Berichterstattung, den Begriff der „doctrina de información“. 1954 erklärte Arias-Salgado in einer Rede anlässlich der Klausurtagung des *Segundo Consejo Nacional de Prensa*, dass die Kontrolle und Überwachung der Informationsmedien, so wie sie im totalitären und noch immer gültigen Pressegesetz von 1938<sup>8</sup> festgeschrieben waren, nun nicht mehr das vorrangige Ziel des Regimes sei. Vielmehr betrachte man die Überprüfung schriftlicher Texte nun als ‚Dienst‘ am gemeinschaftlichen Wohl. Was wirklich ‚wahr‘ war, bestimmte aber weiterhin allein das Regime, und so heißt es in der genannten Rede „Y ahora un razonamiento de la máxima virtualidad para todos los órdenes de la vida pública y privada. Si el hombre está

---

<sup>5</sup> Alted Vigil, Alicia. 1984. *Política del Nuevo Estado sobre el Patrimonio Cultural y la Educación durante la Guerra Civil Española*. Madrid. Ministerio de Cultura. S. 59.

<sup>6</sup> Alted Vigil (1984: 53-54).

<sup>7</sup> Im Folgenden wird auf die Nennung des zweiten Nachnamens verzichtet, was dem üblichen Gebrauch in den zeitgenössischen Berichten der Informationsmedien und auch der Sekundärliteratur entspricht.

<sup>8</sup> Das Pressegesetz trat noch während des Bürgerkriegs am 23.4.1938 in Kraft und war bis zur Verabschiedung des *Nueva Ley de Prensa e Imprenta* im März 1966 gültig. Es wurde unter der Federführung von Ramon Serrano Súñer als Innenminister der nationalen Regierung konzipiert und sah neben der Vereinnahmung der Presse als propagandistischem Instrument auch die obligatorische Vorzensur für alle Druckerzeugnisse vor. Vgl. *Boletín Oficial del Estado* (BOE) Nr. 549 vom 23.4.1938, S. 6915-6917. Vermittels eines Ministerialerlasses wurde am 30.4.1938 offiziell die Bücherzensur eingeführt. Vgl. BOE/556/30.4.1938/7035-7036.

natural y exclusivamente ordenado a la verdad, solamente la verdad podrá gozar de libertad para ser expresada, para ser comunicada, para ser divulgada“.<sup>9</sup>

Sein als liberal geltender Nachfolger im *Ministerio de Información y Turismo* (MIT) Manuel Fraga Iribarne, der das Amt 1962 von Arias-Salgado übernahm, ging noch einen Schritt weiter und erklärte die Zensur nun auch offiziell zu einem Mechanismus des Schutzes für die Bevölkerung.<sup>10</sup> Ganz in der bis dahin von der katholischen Kirche vertretenen Linie, nutzte Fraga Iribarne dieses ‚Schild‘ zur Abwehr bestimmter Themen oder Nachrichten, die als ‚anstößig‘ oder ‚gefährlich‘ deklariert worden waren.<sup>11</sup>

In der sich verändernden Argumentation von einer paternalistisch-bevormundenden über eine Entwicklung erkennen, wenn auch die sich dahinter verbergende Intention des Machterhalts immer gleich blieb. Dieses Streben nach ‚Modernisierung‘ bei den Versuchen, die Zensur als rechtmäßige Institution auszugeben, war in großem Maße der veränderten Realität des Landes, vor allem der allmählichen Öffnung und internationalen politischen und ökonomischen Einbindung Spaniens geschuldet. Franco selbst hatte dies 1965 wie folgt resümiert: „[...] no podemos dar palos de ciego, ya que nuestra actuación es juzgada por naciones con las que tenemos relaciones comerciales“.<sup>12</sup>

In der staatlichen Zensurbehörde, einer hierarchisch straff durchorganisierten Institution, bildeten die *lectores*<sup>13</sup> den untersten Rang. Die von ihnen angefertigten Zensurgutachten,

---

<sup>9</sup> Diese am 12.12.1954 gehaltene Ansprache ist nachzulesen in Arias-Salgado, Gabriel. 1957. *Política española de la información*. Madrid. Ministerio de Información y Turismo. S. 35. Dort heißt es weiter: „La libertad de divulgación, pues, está también condicionada por el servicio y la sumisión a la verdad. Toda la libertad para la verdad, ninguna libertad para el error. [...] la libertad es solamente para el bien. Libertad de divulgación, por lo tanto, para lo bueno y verdadero; ninguna libertad para el error y el mal. Esta es la norma permanente, la ley que llevamos impresa en nuestra naturaleza; éste es el principio estable y regulador, aun cuando, en determinadas circunstancias, puede la prudencia política tolerar el mal o permitir el error, siempre que se evite un mal mayor o se conserve un mayor bien y siempre por causa del bien común y por las exigencias del bien público.“

<sup>10</sup> „Mientras la vieja libertad de Prensa planteaba el problema como una defensa de los ciudadanos y del derecho a la información frente al Estado, la nueva libertad ha de plantearse como una defensa de los individuos frente a la propia información. Hay que garantizar la probidad informativa frente a los intereses que puedan perseguir los medios de comunicación masivos de nuestra época.“ Fraga Iribarne, Manuel. „El término «opinión pública» es objeto de muchas interpretaciones“. 20.11.1963. In: *Arriba*. S. 23. Dieses Argument des Schutzes Unmündiger zur Rechtfertigung zensorischer Maßnahmen wurde zum ersten Mal Ende des 18. Jahrhunderts verwendet. Heutzutage findet man es z. B. noch in den gesetzlichen Regelungen des Jugendschutzes. Vgl. Hobohm (1992: 45-46).

<sup>11</sup> Fraga Iribarne in *Arriba* (20.11.1963: 23).

<sup>12</sup> Franco Salgado-Araujo, Francisco. 1976. *Mis conversaciones privadas con Franco*. University of Michigan. GeoPlaneta. S. 442.

<sup>13</sup> Im zensurbehördlichen Sprachgebrauch wurden die Zensoren nicht *censores* genannt, sondern mit dem Euphemismus *lectores* bezeichnet. Nicht zuletzt damit sollte ihre repressive Kontrolle zensurintern als ‚normale‘ Tätigkeit legitimiert, und nach außen hin verschleiert werden. Im Folgenden wird die deutsche Übersetzung *Lektor* als Synonym für Zensor gebraucht, wobei die Problematik der Benutzung dieses beschönigend-ironischen Begriffs durch die kursiven Lettern kenntlich gemacht wird.

*dictámenes* oder *informes* genannt, dienten dem *Lektoratsleiter*<sup>14</sup> zur Orientierung und als Vorlage für seine Empfehlung, die auf Autorisierung des vollständigen Textes, Autorisierung mit Streichungen oder Verbot lauten konnte.<sup>15</sup> Hatten die Gutachter Textstellen zur Tilgung vorgeschlagen, so wurden auch diese von ihren Vorgesetzten überprüft. Die endgültige Entscheidung über das ‚Schicksal‘ eines Buches oblag normalerweise dem *Jefe de la Sección*.<sup>16</sup> Der *Lektoratsleiter* war für die Verteilung der zu begutachtenden Texte zuständig, der Sektionschef diente als Ansprechpartner für die Verleger. Die nächsthöhere Instanz war die *Subdirección General*, die ihrerseits der *Dirección General* unterstellt war.<sup>17</sup> Die oberste hierarchische Ebene bekleidete der *Ministro de Información y Turismo*.<sup>18</sup>

Entsprach ein Text den franquistischen Zensurvorgaben, so wurde er vom *Lektor* zur Autorisierung empfohlen und konnte in der Regel ohne Probleme publiziert werden. Verstieß er aber gegen die etablierten Tabuthemen des Regimes, so führte dies entweder zur Streichung der betroffenen Textstellen oder zur Aufforderung an den Verlag, die bemängelten Passagen zu ‚überarbeiten‘. Erfolgt diese Änderungen zur Zufriedenheit der Behörde, so konnten auch diese Werke in zensurierter Form erscheinen. Texten mit massiver Überschreitung der Zensurgrenzen wurde die Druckgenehmigung versagt, so dass sie in Spanien nicht publiziert werden konnten. Durch das neue Pressegesetz von Fraga Iribarne wurde 1966 mit dem *silencio administrativo* eine weitere Kategorie für ‚unbequeme‘ Texte eingeführt. Mit diesem Verdikt konnte die Zensur ihr Missfallen ausdrücken, ohne den Text zunächst zu sanktionieren. Der Verlag erhielt somit eine Art vorläufige Erlaubnis zum Druck, musste aber jederzeit damit

---

<sup>14</sup> Das kursiv geschriebene Wort *Lektorat* weist zum einen auf den ihm zugrundeliegenden spanischen Begriff „*lectorado*“ und zum anderen auf das euphemistische Naturell des Begriffs hin.

<sup>15</sup> Für die Zensur problematische Werke wurden in der Regel von mehreren Zensoren, dem *Lektoratschef*, dem Sektionsleiter oder in besonders schwierigen Fällen auch vom *Director General* selbst begutachtet. Die *Lektoren* verfügten über keinerlei Entscheidungskompetenz, wie sich z. B. dem Gutachten des Zensor Javier Dieta Pérez zu *El mundo sigue* von Juan Antonio Zunzunegui vom 17.9.1960 entnehmen lässt: „[...] afirmo por delante que las tachaduras que proponemos son a nuestro juicio ineludibles y proponemos al Jefe de Lectorado o al Jefe de Sección que antes de tomar una determinación sobre alguna de ellas consulte *verbatim* al informante“. Dieses Zitat stammt aus der von Larraz zusammengestellten Datensammlung *Fichas de novelas presentadas a la censura. Primera serie: 1937-1962*, die in der Zeitschrift *Represura* (<http://www.represura.es/documentos-represura8.html>.) eingesehen werden kann. Datensammlung (DS) Larraz in *Represura (R)* (Datum der Einreichung zur Zensur: 3.8.1960; behördeninterne Vorgangs-Nr.: 60-4005).

<sup>16</sup> Die innerbehördlichen Bezeichnungen für die unterschiedlichen Abteilungen und deren Leiter veränderten sich während des Franquismus kontinuierlich, weshalb hier nur der hierarchische Rang genannt wird. Ein genauerer Überblick über die verschiedenen Namen wird bei der Analyse der einzelnen Werke Matutes gegeben.

<sup>17</sup> Neben der zentralen Zensurbehörde in Madrid, gab es in den einzelnen spanischen Provinzen auch *delegados provinciales*, die für die Zensur von Texten mit einem Umfang von bis zu 31 Seiten zuständig waren, vorausgesetzt dass sie weder politisch-ideologischen noch militärischen oder religiösen Inhalts waren. Vgl. Abellán (1980: 264).

<sup>18</sup> Vgl. Knetsch (1999: 55) und Abellán (1980: 115-116). Ein Organigramm der dem MIT unterstellten Abteilungen aus dem Jahr 1970 findet man bei Pohl, Burkhard. 2003. *Bücher ohne Grenzen. Der Verlag Seix Barral und die Vermittlung lateinamerikanischer Erzählliteratur im Spanien des Franquismus*. Frankfurt a. M. Vervuert. S. 514. Abb. 1.

rechnen, dass die Auflage beschlagnahmt und eine Anzeige fällig werden konnte.

Darüber hinaus konnte Zensur auch durch andere, nicht textzentrierte Maßnahmen ausgeübt werden. Hierzu zählten z. B. eine geringe Auflage, Vorgaben zur materiellen Gestaltung (etwa als gebundene Luxusausgabe) oder des Preises<sup>19</sup> sowie die Einflussnahme auf Werbestrategien<sup>20</sup> und Distribution.<sup>21</sup>

Unter den Zensoren fanden sich Vertreter aller einflussreichen Sektoren des franquistischen Regimes.<sup>22</sup> Neben Geistlichen, Militärs und Angehörigen der Falange gab es auch Beamte und Mitarbeiter, für die die Gutachtertätigkeit schlicht eine zusätzliche Einkommensquelle darstellte. Im Idealfall wurden die Texte entsprechend ihrer Thematik an *spezialisierte*<sup>23</sup> Zensoren verteilt: Kirchliche Zensoren beurteilten religiöse Werke, während Falangisten oder Militärs Bücher ihres Fachgebiets kontrollierten. In der Praxis ließ sich das aber nicht immer einhalten. Zu Widersprüchen und Meinungsverschiedenheiten zwischen den Zensoren kam es immer wieder in Fällen, in denen mehrere *informes* zu einem Buch angefordert wurden. Die unterschiedlichen Prioritäten bei der Bewertung machten sich vor allem bei säkularen und kirchlichen *Lektoren* bemerkbar.<sup>24</sup> Gehörte die Zensur 1941 zunächst zum Verantwortungsbereich der Falange, so bemühte sich der orthodoxe Arias-Salgado bereits 1943

---

<sup>19</sup> Ruiz Bautista (2008: 86). Als Beispiel für diese Form der Regulierung lässt sich der Fall des Werks *Se tiene o no* des Autors Odó Hurtado y Martí nennen, der am Ende des Spanischen Bürgerkriegs zunächst ins französische und später ins mexikanische Exil gegangen war. Der genannte Titel erschien 1960 in Buenos Aires und wurde der franquistischen Zensurbehörde noch im gleichen Jahr für eine Publikation in Spanien vorgelegt. Wegen moralischer und religiöser Tabuverstöße schlug einer der Zensoren, Miguel de la Pinta Llorente, in seinem *informe* vom 26.9.1960 die folgende Lösung vor: „Pudiera autorizarse atendiendo que solamente se solicita importar cien ejemplares y que el precio del libro, 125 ptas., no se halla al alcance de toda clase de lectores.“ DS Larraz in *R* (16.9.1960: 4842-60). Eine ähnliche Argumentation verwendet der Autor Daniel Sueiro, der in dem verzweifelten Versuch, sein Werk *Estos son tus hermanos* doch noch durch die Zensur zu bekommen, in einem Brief an die Zensurbehörde vorschlug, die Auflage auf 2.000 bis 3.000 Exemplare zu begrenzen und den Preis zwischen 80 und 120 Peseten festzulegen: „[...] circunstancias ambas que reducirían el número de sus lectores, ya escasos en general para esta clase de literatura“. DS Larraz in *R* (24.6.1961; 61-3752).

<sup>20</sup> Ein Fall, in dem u. a. diese Form der Zensur erwogen wurde, ist der Roman *Tormenta de verano* von Juan García Hortelano, der aufgrund von Angriffen auf die Glaubens- und Moralphantasien als besonders schwieriger Text für die Zensurbehörde galt. Als Kompromisslösung zur Vermeidung eines Publikationsverbots schlägt der Zensor Saturnino Álvarez Turienzo neben einer reduzierten Erstauflage (unter 1.000 Exemplaren) und dem Verbot einer zweiten Auflage auch die Untersagung von Werbemaßnahmen in Buchhandlungen und Presse vor. DS Larraz in *R* (9.6.1961; 61-3495). Zu dieser Art der Kontrolle zählte in weiterem Sinne auch die Einflussnahme auf Rezensionen in Zeitschriften und Zeitungen.

<sup>21</sup> Diese Form zensorischer Einschränkung findet man bei dem Titel *Donde la ciudad cambia de nombre* von Francisco Candel, wo der *delegado* der Provinz Barcelona, Demetrio Ramos Pérez, am 31.1.1958 dem Verleger José Janés mitteilt: „Elevado a despacho con el Ilmo. Sr. Director General de Información, el asunto referente a los incidentes por la distribución y venta del libro [...] que una vez sean devueltos a su editorial, sólo podrán ser vendidos en el extranjero los ejemplares actualmente intervenidos.“ DS Larraz in *R* (8.3.1957; 57-1183).

<sup>22</sup> Vgl. Knetsch (1999: 57).

<sup>23</sup> Neben fremdsprachlichen Wörtern werden auch deutsche Begriffe kursiv geschrieben, die auf den üblichen Sprachgebrauch bzw. die charakteristische Terminologie, in diesem Fall der Zensurbehörde, Bezug nehmen.

<sup>24</sup> Auch die zum Teil großen Unterschiede bei Qualifizierung und Bildungsniveau der Zensoren waren zuweilen für Diskrepanzen bei der Einschätzung verantwortlich.

in seiner Funktion als Chef der Bücherzensur um die Durchsetzung einer katholischen Hegemonie innerhalb der Behörde.<sup>25</sup> Doch obwohl die katholischen *Lektoren* ihren Machtbereich ausbauen konnten und ihre Interessen zeitweise auch über die des Regimes stellten,<sup>26</sup> wenn sie das katholische Dogma in literarischen Texten verletzt sahen, führte ihr Einfluss letztlich doch nicht zum gewünschten Resultat.<sup>27</sup> Was politisch-ideologische Themen wie z. B. den Spanischen Bürgerkrieg betraf, so wurde hier bis zur Übernahme des MIT durch Fraga Iribarne eine zweifache Zensur ausgeübt, zum einen durch die militärischen Zensoren der Kontrollbehörde und zum anderen durch das *Ministerio de Asuntos Exteriores*.<sup>28</sup> Zum Stammpersonal zählten zwischen 22 bis 40 Zensoren, wovon in etwa die Hälfte *lectores fijos*, d. h. fest angestellte und zum Teil verbeamtete Mitarbeiter waren.<sup>29</sup> Die *lectores especialistas* wurden als freie Zensoren mit der Erstellung von Gutachten beauftragt und auf Honorarbasis entlohnt.<sup>30</sup>

Von offizieller Seite war die Arbeitszeit der festen Zensoren auf vier Stunden täglich begrenzt. Neben einem geringen Grundeinkommen erhielten sie, wie auch die freien Mitarbeiter, eine Prämie, die nach Arbeitsaufwand berechnet wurde. So wurde z. B. ein 200seitiges Buch mit 100 Peseten entlohnt.<sup>31</sup> Für die Kontrolle regionalsprachlicher, italienischer oder französischer Werke erhielt der Zensor pro 100 Seiten 150 Peseten, wohingegen die Bearbeitung englischsprachiger Texte sowie solcher, die aufgrund von Thematik oder Materie besondere Schwierigkeiten aufwiesen, mit 200 Peseten pro 100 Seiten

---

<sup>25</sup> In einem Brief von 1943 bittet er den Generaldirektor für kirchliche Angelegenheiten deswegen um einen Theologen zur Verstärkung der Zensorenriege: „En el deseo de acordar las resoluciones de censura con los criterios deseados por la Iglesia, varios servicios dependientes de esta Vicesecretaría utilizan el asesoramiento de sacerdotes, y con el propósito de dar a este asesoramiento una mayor amplitud y dotarla de aquella responsabilidad que permita en todo caso tomarla en cuenta con carácter general para todo territorio, ruego a Ud. que haga las gestiones convenientes a fin de que sea designado un teólogo que, adscrito a la Sección de Censura de Libros, pueda orientar a la Jefatura de la misma y en casos concretos emitir los dictámenes correspondientes.“ Knetsch (1999: 79-80).

<sup>26</sup> Ruiz Bautista (2008: 93).

<sup>27</sup> Die Enttäuschung darüber kommt 1950 u. a. in einem Artikel der Zeitschrift *Ecclesia*, dem Sprachrohr der *Acción Católica*, zum Ausdruck: „[...] la censura del Estado, como se ha declarado de fuente oficial, es para todos, y, por tanto, necesariamente más abierta“. Zitiert in: Abellán, Manuel L.; Oskam, Jeroen. 1989. „Función social de la censura eclesiástica. La crítica de libros en la revista «Ecclesia» (1944-1951)“. In: *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*. Nr. 1. S. 118.

<sup>28</sup> Ruiz Bautista (2008: 114).

<sup>29</sup> Vgl. Cisquilla et al. (2002: 44).

<sup>30</sup> Vgl. Knetsch (1999: 55) und Ruiz Bautista (2008: 84). Nach einer Gehaltsliste der *Inspección de Libros* in Madrid, die in *Censura y creación literaria 1939-1976* von Abellán abgedruckt ist, lassen sich für das Jahr 1954 von den insgesamt 40 Zensoren aber nur drei Festangestellte im Dienst der Behörde nachweisen. Der überwiegende Teil gehört zu den *lectores especialistas*, extra ausgewiesen sind sechs *censores eclesiásticos*. Abellán (1980: 288). Bei Francisco Rojas Claros werden für die Ära Fraga Iribarnes 14 *censores fijos* (vier von ihnen sind *asesores religiosos*) und acht *censores especialistas* angeführt. Rojas Claros (2013: 53-54).

<sup>31</sup> Ruiz Bautista (2008: 84).



vergütet wurde. Für deutsche Werke oder Bücher, die in slawischen bzw. asiatischen Sprachen verfasst waren, wurden 300 Peseten für dieselbe Anzahl von Seiten gezahlt.<sup>32</sup>

Die Gutachten der einzelnen Zensoren wiesen dabei sowohl in qualitativer Hinsicht als auch beim Umfang zum Teil große Unterschiede auf. Unsachgemäß oder nachlässig durchgeführte Überprüfungen konnten geahndet werden, was mit finanziellen Einbußen verbunden war.<sup>33</sup> Was die Anzahl der erstellten Gutachten pro Zensor betrifft, so ist die sehr unterschiedlich und in manchen Fällen ‚verdächtig‘ hoch: Anfang der 40er Jahre gab es beispielsweise einen Zensor, der für den Monat Februar die Bearbeitung von sieben Werken deklarierte, während ein Kollege angab, im selben Zeitraum 60 Bücher kontrolliert zu haben.<sup>34</sup> Offiziell durften sich weder Verlage noch Autoren direkt an die *Lektoren* wenden, deren Anonymität gewahrt werden sollte. Zu diesem Zweck wurden den Zensurmitarbeitern Nummern zugeteilt. Einige unterschrieben ihre *informes* mit vollem Namen, während andere sie nur mit einem unleserlichen Kürzel abzeichneten. Die Zensurgutachten selbst waren geheim und durften von niemandem außerhalb der Behörde eingesehen werden.<sup>35</sup>

Die fachlichen Qualifikationen, die von den Zensoren in den ersten Jahren des Franquismus erwartet wurden, lassen sich anhand der Kriterien nachvollziehen, mit denen 1942 sechs zu besetzende Stellen per *oposiciones* ausgeschrieben wurden. Voraussetzungen für eine Bewerbung waren demnach ein Universitätsabschluss, der Nachweis einer Publikation bzw. einer wissenschaftlichen oder literaturkritischen Arbeit, Kenntnisse in mindestens einer Fremdsprache sowie auch die Zugehörigkeit zum Militär, zur *Vieja Guardia* oder zum *Requeté* vor dem 18. Juli 1936, die Ausübung eines kirchlichen Amts bzw. die aktive Parteimitgliedschaft im *Movimiento Nacional*.<sup>36</sup> Das Bewerbungsverfahren selbst war in drei Prüfungsphasen unterteilt. Zunächst musste der Anwärter vor einem Tribunal vier Stunden lang sämtliche Aspekte zum Thema Zensur erläutern. Im Anschluss daran wurde ihm ein literarisches Werk vorgelegt, das er zu begutachten hatte. Im letzten Durchgang musste ein Text aus oder in eine Fremdsprache übersetzt werden. Im Laufe der Zeit wurden die Anforderungen

---

<sup>32</sup> Ruiz Bautista (2008: 85).

<sup>33</sup> Als Beispiel hierfür kann das Gutachten des Zensors Solís zu *Los bravos* von Jesús Fernández Santos genannt werden, das als unbefriedigend („Visto e insuficiente“) eingestuft wurde, weshalb ein zweites Gutachten angefordert werden musste. In einem handschriftlichen Vermerk auf dem Formular der zweiten Beurteilung heißt es: „A efectos económicos: No debe computarse el informe del lector Sr. Solís, comunicándose, en evitación de que se repita la insuficiencia de sus estimaciones.“ DS Larraz in *R* (9.1.1954; 54-182).

<sup>34</sup> Ruiz Bautista (2008: 55).

<sup>35</sup> Knetsch (1999: 54).

<sup>36</sup> Ruiz Bautista (2008: 55-56).

an die Bewerber aber zunehmend gesenkt. Davon zeugt auch die von Abellán vorgenommene Unterscheidung in die *época gloriosa* und die *época trivial*.<sup>37</sup> So waren in der ersten *glorreichen* Zensurepoche z. B. Intellektuelle, Verleger, Dichter, Universitätsprofessoren etc. für die Behörde tätig. Namentlich genannt werden hier der Schriftsteller und Journalist Pedro de Lorenzo, der Dichter Leopoldo Panero oder der Arzt Enrique Conde Gargollo. Mit der Ernennung Fraga Iribarnes als Minister des MIT begann dann ein Prozess der *Trivialisierung* des Zensorenstabs.<sup>38</sup> Als herausragende Ausnahmen nennt Abellán u. a. den Professor für Ethik Saturnino Álvaro Turienzo, der auch Zensurgutachten für Werke von Ana María Matute erstellt hat. Rojas Claros widerspricht dieser Einschätzung Abelláns und weist darauf hin, dass das Bildungsniveau der Zensoren in den 60er Jahren, bis auf wenige Ausnahmen, über dem des spanischen Durchschnitts lag.<sup>39</sup>

Die Arbeitsbelastung der *Lektoren* nahm aufgrund der steigenden Anzahl von zur Autorisierung eingereichten Werken von Jahr zu Jahr zu. In der frühen Phase des Franquismus mussten sogar Telefon- und Gebetsbücher kontrolliert werden. Diese Regelung wurde aber bald abgeschafft. Beibehalten wurde hingegen, dass auch bereits autorisierte Texte, die in einer neuen Auflage gedruckt werden sollten, vom Verlag erneut zur Zensur eingereicht werden mussten. Die Unverhältnismäßigkeit von zu überprüfenden Büchern und Anzahl der dafür vorgesehenen Mitarbeiter führte schnell dazu, dass die Zensoren die Werke oft nur sehr oberflächlich und stichprobenartig bearbeiten konnten.<sup>40</sup> Die permanente Überforderung der festangestellten *Lektoren* lässt sich einem an den Direktor der Abteilung *Información* gerichteten Brief von 1956 entnehmen, in dem sie aus eben diesem Grund um eine Gehaltserhöhung bitten: „No es ningún secreto que sobre los lectores fijos pesa un intenso trabajo, de gran responsabilidad: tienen que examinar 500 libros mensuales.“<sup>41</sup> Zur Entlastung der festangestellten und freien Zensoren wurde zuweilen ein Teil der Arbeit auf offiziellem oder halbamtlichem Wege ausgelagert, indem man Personal anderer Abteilungen des MIT mit der Erstellung von Zensurgutachten beauftragte. So wurden literarische Texte mit Bürgerkriegsthematik z. B. von Angestellten des *Instituto de Estudios sobre la Guerra Civil*

---

<sup>37</sup> Abellán (1980: 110, Fn. 75).

<sup>38</sup> „[...] así etiquetada por no figurar en nómina ningún personaje a la altura del «currículum» académico de los anteriores. [...] se trata del tipo cavernícola y «pluriempleísta» que tanto ha propagado el franquismo“. Abellán (1980: 110, Fn. 75).

<sup>39</sup> Die *Lektoren* Fraga Iribarnes verfügten ihm zufolge über alle notwendigen Kompetenzen: „[...] para desempeñar las labores de dirigismo cultural y de control editorial que la dictadura exigía, de cara a su propia supervivencia“. Rojas Claros (2013: 55).

<sup>40</sup> Vgl. Knetsch (1999: 56). Das wurde nach 1975 auch von Autoren und Verlegern immer wieder bestätigt.

<sup>41</sup> O’Byrne, Patricia. 1999. „Spanish Women Novelists and the Censor (1945-1965)“. In: *Letras Femeninas*. Bd. 25. Nr. 1-2. Lincoln, Nebraska. University of Nebraska. S. 212.

*Española* kontrolliert. In Hochphasen der Zensur (etwa vor wichtigen Buchmessen) wurden auch Verwaltungs- und Archivmitarbeiter der Bücherzensur zur Kontrolle von Texten herangezogen.<sup>42</sup> Diese unter Arias-Salgado eingeführte Maßnahme behielt auch Fraga Iribarne bei. Ein nicht genau zu beziffernder Teil der Zensurtätigkeit wurde somit von Mitarbeitern vorgenommen, die möglicherweise nicht über die notwendigen Kompetenzen oder das intellektuelle Niveau der regulären Zensoren verfügten.<sup>43</sup>

### 3.1 Umsetzung der Zielvorgaben: Beispiele aus der zensorischen Arbeitspraxis

Ausgehend von den unterschiedlichen Argumenten, mit denen die Existenz der Bücherkontrolle legitimiert wurde, wird nun anhand einiger Gutachten ein erster Einblick in die zensorische Tätigkeit gegeben. An den hier dargestellten Beispielen lässt sich dabei ablesen, inwieweit die *Lektoren* das franquistische Dogma verinnerlicht und somit zur Maxime ihrer zensorischen Tätigkeit gemacht hatten. Auch wenn sich im Laufe der Jahre die tabuisierten Grenzen der Zensurkriterien veränderten, so hatte dies in der Praxis häufig nur geringe Auswirkungen auf die individuelle Interpretation der einzelnen Zensoren.

Die Implementierung und Festigung der kulturellen Zielvorgaben für das *Neue Spanien* sollte in den 40er Jahren u. a. durch die Indoktrinierung der Leser erfolgen, denen man die propagierten politischen, moralischen und religiösen Ideale des Regimes auch auf literarischem Wege vermitteln wollte. Angestrebt wurde eine Art dogmatischer Idealtyp literarischer Texte (in Inhalt und Form).<sup>44</sup> Davon zeugt ein Zensurkriterium des frühen Franquismus, das die *Lektoren* zur Überprüfung des *qualitativen* Werts der Werke anhielt.<sup>45</sup> Veranschaulichen lässt

---

<sup>42</sup> Rojas Claros bezeichnet diese Aushilfen als *censores eventuales*. Rojas Claros (2013: 55).

<sup>43</sup> Vgl. Rojas Claros (2013: 54-55). Eine eingehendere Erforschung dieses Tatbestands und die Untersuchung der ‚Konsequenzen‘ für die begutachteten Werke steht noch aus.

<sup>44</sup> Die Beobachtung Walthers zur Diktatur der DDR, dass die Macht der Partei zu einem Großteil auf der Sprache der Macht beruhte, lässt sich auch für den Franquismus bestätigen. Mit Hilfe der offiziellen Sprachregelung – „ein normiertes und kompatibles Baukastensystem von Ideologemen und Idiomen“ – sollte dabei über und durch das Schreiben und Sprechen letztlich auch das Denken vereinheitlicht werden. Vgl. Walther (1997: 107).

<sup>45</sup> Die bis 1943 gültigen Richtlinien für Zensoren lauteten: „Valor literario o artístico, valor documental, matiz político, tachaduras (con referencias a las páginas), otras observaciones“. Schmolling, Regine. 1990. *Literatur der Sieger. Der spanische Bürgerkriegsroman im gesellschaftlichen Kontext des frühen Franquismus (1939-1943)*. Frankfurt a. M. Vervuert. S. 67. Auch in dem von Juan Beneyto entworfenen Fragenkatalog, der diese ersten Zensurvorgaben ersetzte, wurde noch bis 1947 die literarische Qualität abgefragt: „¿Ataca al Dogma o a la Moral? ¿A las instituciones del Régimen? ¿Tiene valor literario o documental? Razones circunstanciales que aconsejan una u otra decisión.“ Schmolling (1990: 67). Vgl. hierzu auch DS Larraz in *R* (1947).

sich das exemplarisch an dem Gutachten des Zensors Conde Gargollo zu *Mi idolatrado hijo Sisí* von Miguel Delibes mit Datum 12.3.1953,<sup>46</sup> in dem es zusammenfassend heißt: „De excelente calidad literaria. Nada que impida su publicación.“<sup>47</sup> Für den Roman *Estiércol* von Juan Guerrero Zamora befindet er im selben Jahr als zweiter Gutachter:

El autor quiere penetrar en el fondo de las conciencias, y presenta la novela con crudeza de diálogo y acción, pero bien de exposición con limpieza literaria y un estilo correcto y personal. Estimamos de valor la novela y con las tachaduras que se indican en este informe, la obra debe autorizarse.<sup>48</sup>

Die bevormundend-lenkende Haltung des Regimes fand sich auch in manch zensorischer Beurteilung wieder, wie einem äußerst ausführlichen Gutachten von Álvarez Turienzo zu *El curso* von José Antonio Payno noch Anfang der 60er Jahre zu entnehmen ist: „El relato tiene frescura y relieve, a través de un estilo directo, que capta bien el lenguaje estudiantil. Se lee sin cansancio, aunque se compruebe que todo aquello carece de solidez y no lleva a parte alguna“.<sup>49</sup> Diese Überheblichkeit führte in einigen Fällen sogar soweit, dass Zensoren sich anmaßen, den Text in literarischer Hinsicht durch eigene Eingriffe ‚verbessern‘ zu wollen: „Las tachaduras son frases obscenas y de mal gusto que suprimidas mejoran la estética literaria de la narración.“<sup>50</sup> Im Roman *Diario de un cazador* von Miguel Delibes kritisiert derselbe Zensor u. a. grammatikalische Unregelmäßigkeiten, die der Autor als stilistisches Mittel genutzt hatte: „Se expresa con cinismo a veces majadero y gramaticalmente confunde de un modo sistemático el la acusativo con el le dativo. Tiene muy poca gracia esta narración y debe suprimirse lo tachado en las páginas 84 y 108.“<sup>51</sup> Missbilligung ‚unreiner‘ Sprache findet sich auch in dem Gutachten von María Teresa Araujo zu *Canal* von Juan José Poblador, wo sie ihre empfohlenen Streichungen wie folgt begründet: „Las cuatro primeras supresiones imprescindibles nada tienen que ver con su argumento y el resto son tacos, suciedades de lenguaje, y una irreverencia religiosa.“<sup>52</sup>

---

<sup>46</sup> Dieses Datum bezieht sich auf den Tag der Erstellung des *informes* und darf nicht mit dem der Einreichung zur Zensur verwechselt werden, das im Quellennachweis aufgeführt ist.

<sup>47</sup> DS Larraz in R (24.2.1953; 53-1236). Conde Gargollo war einer der ersten Zensoren, die 1942 in den Dienst der Behörde aufgenommen wurden. Dass ist hier insofern von Relevanz, als die literarische ‚Qualität‘ Anfang der 50er Jahre nicht mehr als Kriterium für die zensorische Beurteilung verwendet wurde. Die Tatsache, dass er diese dennoch erwähnt, zeigt wie schwer (nicht nur) ihm die Adaptation an die veränderten zensorischen Vorgaben fiel.

<sup>48</sup> DS Larraz in R (20.1.1953; 53-546). Alle auch im Folgenden zitierten *informes* werden originalgetreu, d. h. mit sämtlichen Orthographie- und Akzentfehlern wiedergegeben.

<sup>49</sup> DS Larraz in R (13.1.1962; 62-201).

<sup>50</sup> Diese Anmerkung stammt ebenfalls von Conde Gargollo und ist seinem *informe* für *División 250* von Tomás Salvador vom 9.4.1954 zu entnehmen. DS Larraz in R (3.4.1954; 54-2240).

<sup>51</sup> DS Larraz in R (23.12.1954; 55-16).

<sup>52</sup> DS Larraz in R (5.5.1961; 61-2894).

Die stärkere Fokussierung auf den gesellschaftlichen ‚Nutzen‘ von Presse und Literatur in der religiös basierten *Informationspolitik* von Arias-Salgado, manifestiert sich auch in den Gutachten der Zensoren. Dass dieser ‚Grundsatz‘ in dem Roman *La sinfonía de las moscas* von Mercedes Salisachs unerfüllt bleibt, stellt der zweite Gutachter Antonio del Riego gleich am Anfang seines *informes* vom 10.6.1959 fest: „Es una obra sin valor: ni literario, ni doctrinal.“<sup>53</sup> Dieser ‚Mangel‘ literarischer Texte wird von Álvarez Turienzo in seinem Gutachten zu dem Roman *El mundo sigue*<sup>54</sup> von Juan Antonio Zunzuneguis als allgemeines Phänomen der 60er Jahre moniert. In resignierendem Tonfall notiert er hier nach Aufzählung aller kritischen Punkte: „¿Qué hacer? Así se escriben las novelas, hoy, ciertamente sin grandeza alguna sin valor constructivo.“<sup>55</sup> Derselbe Zensor begutachtet ein Jahr später auch *Tormenta de verano* von Juan García Hortelano. In seinem umfangreichen *informe* geht er u. a. auf die fehlende Moral des Werkes ein: „[...] ni eso es altura moral ni tiene nada que ver con lo que en términos católicos se entiende por moralidad; es más, es atentatorio contra el único sentido aceptable de la moral católica.“<sup>56</sup> Der ebenfalls kirchliche Zensor Miguel de la Pinta Llorente bemängelt in *Hicieron partes* des gleichen Autors, dass dieser Text der Zusammenführung des nach wie vor in zwei Fronten gespaltenen spanischen Volkes keinen Dienst erweise.<sup>57</sup>

Anzeichen für die Entwicklung einer ‚fortschrittlicheren‘ Haltung im Hinblick auf die Darstellung von Realität in literarischen Texten finden sich in zwei Gutachten, die Anfang der 60er Jahre verfasst wurden. Dabei geht es um bestimmte soziale Aspekte, die bis dahin negativ und damit mindestens als zensursensibel betrachtet worden waren. In einem dieser *informes* zu *La noche buena* von Luis Romero beurteilt Álvarez Turienzo die literarische Thematisierung gesellschaftlicher Probleme als positiv: „Es cierto, con todo, que el tema es delicado; pero no puede impedirse que se trate, y no sobra que cada uno nos enteremos de vez en cuando más directamente de cuales son los problemas reales que nos rodean.“<sup>58</sup> Im zweiten Fall ist es Pinta Llorente, der in seinem Revisionsgutachten<sup>59</sup> zu Manuel Arces *Oficio de muchachos* vom 16.8.1962 darauf hinweist, dass die heimliche Beziehung eines Jugendlichen zu der Mutter

---

<sup>53</sup> DS Larraz in *R* (7.3.1959; 59-1225).

<sup>54</sup> Das Gutachten trägt kein Datum, muss aber im Zeitraum zwischen der Einreichung am 3.8.1960 und dem Zensurenentscheid am 21.9.1960 entstanden sein.

<sup>55</sup> DS Larraz in *R* (3.8.1960; 60-4005).

<sup>56</sup> DS Larraz in *R* (9.6.1961; 61-3495).

<sup>57</sup> „Es seguro que la lectura de este diario no proporcionará –a mi juicio– ningún servicio a la necesaria unidad de los españoles.“ DS Larraz in *R* (16.7.1957; 57-3265).

<sup>58</sup> DS Larraz in *R* (10.2.1960; 60-724).

<sup>59</sup> Bei Zensurfällen, an denen mehrere Zensoren beteiligt waren, wird zwischen Erstgutachten (dem ersten Gutachten zu einem Text) und Revisionsgutachten (den Folgegutachten zum selben Text), die auch Zweit-, Dritt- oder Viertgutachten genannt werden, unterschieden.

seines Freundes durchaus realistisch sei: „El caso puede perfectamente darse, y no es muy original. Por otra parte en lo que a la censura se refiere, estas relaciones no se acusan gravidamente en su realidad inmoral, y así el libro en general puede tolerarse.“<sup>60</sup> Kritik an der Normalität dieser gesellschaftlichen ‚Unmoral‘ folgt aber auf den Fuß: „Lo grave y lo serio del libro es ser exponente de la ligereza, de la frivolidad y de la amoralidad de nuestros medios sociales.“ Durch die Tatsache, dass beide Gutachter explizit erwähnen, dass die literarischen Schilderungen ganz normale Erscheinungen des spanischen Alltags abbilden, wird ersichtlich, wie antiquiert und realitätsfern die Richtlinien für die moralische Zensur zu diesem Zeitpunkt waren. Das ist umso bemerkenswerter, als es sich um Zensoren mit katholischem Hintergrund handelt, die bei moralischen und religiösen Aspekten gemeinhin konservativer eingestellt waren.

Unter Fraga Iribarne fanden diese kritischen Anmerkungen Gehör, hatte der sich doch eben diese Anpassung der Zensur an die Lebenswirklichkeit einer sich zunehmend öffnenden spanischen Gesellschaft auf die Fahnen geschrieben. Mit der Abkehr von der orthodoxen unzeitgemäßen Haltung Arias-Salgados stellt Fraga Iribarne nun den *verantwortungsbewussten Schutz* des Lesers in den Mittelpunkt der Zensurpolitik. Dass die Zensoren die literarische Kontrolle aber schon vor 1962 als präventive Handlung zur ‚Wahrung‘ der Integrität der Leser verstanden hatten, lässt sich an den folgenden Beispielen illustrieren. So lautete die abschließende Empfehlung von Álvarez Turienzo zu *Donde da la vuelta el aire* von Gonzalo Torrente Ballester am 14.5.1960: „No es novela para todos los públicos.“<sup>61</sup> Die ‚Unbedenklichkeit‘ des Werks *El denario de plata* von Alejandro Núñez Alonso begründet Pinta Llorente am 29.10.1959 folgendermaßen: „No es novela de tipo corriente, con lo que queremos decir, que tendrá una clase de lectores especiales, no resultando por lo tanto peligrosa cuando trata de las costumbres licenciosas de la época.“<sup>62</sup> Weniger Glück hatte da der Roman *La feria vacía* von Julio Manegat, für den Conde Gargollo das Verbot empfahl: „Dado el sentido amoral y sicopatológico del mismo [del eje temático], estimamos peligrosa su lectura para personas débiles mentales.“<sup>63</sup> Als gefährlich für jugendliche Leser wurden sowohl *Dinero para morir* von Ramón Eugenio de Goicoechea<sup>64</sup> als auch *El curso* von José Antonio Payno

---

<sup>60</sup> DS Larraz in R (2.6.1962; 62-2933).

<sup>61</sup> DS Larraz in R (10.5.1960; 60-2541).

<sup>62</sup> DS Larraz in R (5.10.1959; 59-4265).

<sup>63</sup> DS Larraz in R (4.2.1961; 61-679).

<sup>64</sup> Der Autor ist zu diesem Zeitpunkt noch mit Ana María Matute verheiratet. In dem Gutachten des Zensors Juan Fernández Herrón vom 13.5.1957 heißt es zu seinem Roman: „[...] puede resultar peligrosa, para la juventud, esta novela, no carente de otros méritos. [...] La lucha que Pedro sostiene consigo mismo *para hacerse hombre*, para vencer su pudor, su timidez, su formación religiosa, la familiar voz de la honradez, la apretada vinculación a su

eingestuft.<sup>65</sup> Eine andere Form des *Schutzes* durch die Zensur, bei der nicht der Leser, sondern vielmehr die Wahrung der Privatsphäre einflussreicher Persönlichkeiten im Mittelpunkt stand, findet sich in dem Gutachten zu *La calle de Valverde* von Max Aub. Pinta Llorente, der hier als vierter (und letzter) Gutachter fungierte, bewertet den Text in dieser Hinsicht als äußerst heikel und weist auf mögliche negative Konsequenzen für die Zensurbehörde hin: „Hay referencias sobre personalidades, cuyas familias naturalmente viven, y dejar pasar por la censura alguna de esas referencias podría derivar en trastornos y realidades más o menos escandalosas en la vida social de ahora, perjudicando gravemente a la censura.“<sup>66</sup>

### 3.2 Die Zensurkriterien

Neben diesen richtungsweisenden zensurpolitischen Zielvorgaben bestimmten aber vor allem die allgemein formulierten Zensurkriterien die Kontrolle der *Lektoren*. Inhaltlich wurden diese bis zum Ende der Franco-Ära nur geringfügig verändert.<sup>67</sup> Anpassungen an konjunkturell bedingte Veränderungen in der Kommunikations- sowie Innen- und Außenpolitik des Landes machten sich in Schwankungen bei der angewandten Strenge bemerkbar.<sup>68</sup> In dem ab 1948 geltenden Fragenkatalog waren die zensorischen Leitlinien wie folgt formuliert:

---

pobre y buena madre viuda etc. puede marcar un camino o ser una revelación peligrosa para la juventud, no necesitada de excitantes.“ DS Larraz in *R* (9.5.1957; 57-2162).

<sup>65</sup> Zensor ist hier Álvarez Turienzo, der seine Befürchtungen wie folgt zusammenfasst: „He aquí la típica lectura indicada como droga con que echar a perder la juventud. En efecto, de hacerse habitual este tipo de lecturas nos tememos que se hará imposible toda clase de formación sacrificada a algo que valga la pena.“ DS Larraz in *R* (13.1.1962; 62-201).

<sup>66</sup> DS Larraz in *R* (4.8.1959; 59-3428).

<sup>67</sup> Vgl. hierzu die Zensurkriterien bis 1943 bzw. 1947 in Fn. 45.

<sup>68</sup> Diese Verschiebungen werden im Folgenden genauer erläutert.

Im Gegensatz zur Zensur von Filmen und Theaterstücken, deren Kriterien 1963 bzw. 1964 im BOE veröffentlicht wurden, gab es für literarische Texte keine offiziellen ‚Regeln‘, so dass Autoren und auch Verleger in dieser Hinsicht nur auf ihre Erfahrungen im Umgang mit der Zensur zurückgreifen konnten. Vgl. Knetsch (1999: 208). Gemäß Carlos Robles Piquer, dem Chef der Zensur unter Fraga Iribarne, gab es dafür schlicht keine Notwendigkeit: „La prueba de que no hicieron falta, es que nunca existieron estas normas escritas. Yo nunca tuve normas escritas de este tipo, ni sentí la necesidad de que las hubiera, hasta las de la Ley de Prensa nada más.“ Knetsch (1999: 284).

*¿Ataca al dogma?*

*¿A la moral?*

*¿A la Iglesia o a sus ministros?*

*¿Al Régimen y a sus Instituciones?*

*¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen?*

*¿Los pasajes censurables califican el contenido total de las obras?*

*¿Informe y otras observaciones?*<sup>69</sup>

Innerhalb ihres Themenbereichs umfassten diese offen angelegten Leitlinien jeweils ein großes Spektrum von als tabu markierten Aspekten. Was das politische Dogma betrifft, so fiel hierunter die franquistische Geschichtsschreibung vom Mythos des Spaniens *de sangre, machismo y honor* bis zur jüngsten Vergangenheit der Zweiten Republik, der faschistischen Phase des Regimes, dem Bürgerkrieg und den Nachkriegsrepressalien durch die *Nacionales*.<sup>70</sup> Liberalismus, Demokratie, Judentum, Freimaurertum, Kapitalismus, Marxismus und Separatismus<sup>71</sup> gehörten zu den erklärten Feindbildern des Franquismus.<sup>72</sup> Die Darstellung der Wirklichkeit hatte bis in die 50er Jahre im Idealfall unpolitisch, optimistisch und konventionell zu sein.<sup>73</sup>

Als Verstoß gegen die Moral wurde alles aufgefasst, was auch nur im Entferntesten mit dem Thema Sexualität zu tun hatte. Texte, in denen sexuelle Handlungen beschrieben wurden, galten automatisch als pornografische Werke und waren Kraft des 1936 erlassenen Gesetzes gegen Pornographie und Kommunismus verboten.<sup>74</sup> Als unmoralisch markiert waren entsprechend der katholischen Lehre darüber hinaus Ehebruch, Scheidung, Selbstmord, Mord und Diebstahl.<sup>75</sup> Ab den 50er Jahren wurden die letzteren drei Handlungen milder bewertet, wenn sie im Text explizit negativ dargestellt wurden.<sup>76</sup> Das Tabuthema Scheidung wurde nach 1966 lockerer zensiert, sofern die Eheschließung nicht kirchlich vorgenommen worden war, was im franquistischen Spanien so gut wie nicht vorkam. Unter dem Begriff des *schlechten*

---

<sup>69</sup> Vgl. Abellán (1980: 19) sowie auch DS Larraz in *R* (1948).

<sup>70</sup> Knetsch (1999: 83-84).

<sup>71</sup> Dazu zählte u. a. das Verbot regionaler Kulturen und Sprachen (Galicisch, Baskisch, Katalanisch etc.), wobei es hier Ausnahmen für z. B. folkloristische Texte gab. Knetsch (1999: 83).

<sup>72</sup> Zusammengefasst im *Catecismo patriótico español* heißt es hier in Anlehnung an die sieben Todsünden der katholischen Glaubenslehre: „Los enemigos de España son siete: el liberalismo, la democracia, el judaísmo, la masonería, el capitalismo, el marxismo y el separatismo.“ González Menéndez-Reigada, Albino. 2003. *Catecismo patriótico español*. Barcelona. Península. S. 86.

<sup>73</sup> Das implizierte auch die Streichung von Szenen, in denen Mord, brutale Gewalt, pessimistisches Lebensgefühl oder pikareske Gaunereien beschrieben wurden. Knetsch (1999: 86).

<sup>74</sup> Knetsch (1999: 87-88).

<sup>75</sup> Knetsch (1999: 89).

<sup>76</sup> Knetsch (1999: 221).



*Lebenswandels* wurde die Beschreibung morbider Lebensverhältnisse, ‚unangenehmer‘ Realismus oder gegen die spanischen Sitten verstoßende Aktivitäten zusammengefasst, die ebenfalls das Ziel zensorischer Eingriffe waren.<sup>77</sup>

Als Angriff auf die katholische Kirche wurde jegliche Kritik an ihr und ihren Vertretern eingestuft.<sup>78</sup> Ab 1966 wurde die lockerer zensiert, wenn sie in objektiver und respektvoller Art und Weise geäußert wurde.<sup>79</sup> Sieben Jahre später kehrte die Zensur aber zur rigiden Kontrolle der Anfangsjahre des Franquismus zurück.<sup>80</sup> Durchgehend streng wurden kritische Äußerungen über die katholische Glaubenslehre mit ihren Symbolen, Wertvorstellungen und Idealen geahndet.<sup>81</sup>

So wurde auch auf Kritik am *Caudillo*, den staatlichen Institutionen, franquistischen Politikern und Machtgruppen<sup>82</sup> reagiert, die durch das Kriterium der Angriffe auf das Regime geschützt waren. Negative politische Kommentare waren mit Inkrafttreten des neuen Pressegesetzes zunehmend möglich, sofern dem Regime keine direkte Verantwortung an den bemängelten Zuständen zugeschrieben wurde.<sup>83</sup>

Was die Verbündeten der franquistischen Diktatur betrifft, so gehörten hierzu in der unmittelbaren Nachkriegszeit die faschistischen Alliierten Deutschland und Italien. Die Zensur in Bezug auf dieses Kriterium wurde aber schon bald gelockert.<sup>84</sup>

### 3.3 Einflussnahme auf die Zensurtätigkeit

Neben den dargestellten Zensurkriterien gab es eine Reihe weiterer Faktoren, die sich in direkter oder indirekter Weise auf die zensorische Kontrolle auswirken konnten: Die zensurbehördeninterne und –externe Beeinflussung sowie die von Autoren vielfach beklagte zensorische Willkür.

Die Befürchtung der Gutachter, wegen ideologischer Unzuverlässigkeit zur Verantwortung gezogen zu werden, ist einer der behördeninternen Faktoren, der ihre Lektüre beeinflussen

---

<sup>77</sup> Knetsch (1999: 89).

<sup>78</sup> Beispiele für Texte, die aufgrund dieses Kriteriums zensiert oder verboten wurden, finden sich bei Knetsch (1999: 87).

<sup>79</sup> Knetsch (1999: 220).

<sup>80</sup> Knetsch (1999: 222).

<sup>81</sup> Knetsch (1999: 221).

<sup>82</sup> Hierzu zählten neben der Kirche der Opus Dei, die Finanzoligarchie sowie das Militär, die Falange, die *Guardia Civil* und die spanische Fremdenlegion. Knetsch (1999: 89).

<sup>83</sup> Knetsch (1999: 220).

<sup>84</sup> Knetsch (1999: 85).

konnte.<sup>85</sup> Aus diesem Grund zensierten *Lektoren* auch in Zeiten zensurpolitischer Entspannung häufig strenger, als es die jeweiligen Vorgaben erforderten.<sup>86</sup> Darüber hinaus verfügten nicht alle Zensoren über das gleiche Bildungsniveau oder die notwendigen literarischen Vorkenntnisse, so dass manch einer schlicht aus Unsicherheit schärfer als geboten zensierte. Vor allem bei für die Zensur problematischen Werken kam es deswegen vor, dass Wörter oder Textfragmente vorbeugend gestrichen wurden, um so Zurechtweisungen durch den *Lektoratsleiter* zu vermeiden.<sup>87</sup> Einen zweiten, im weiteren Sinne zensurinternen Faktor stellt der Erlass des *Ley de Prensa e Imprenta* 1966 dar, wodurch die Zensurprozedur in einigen Punkten modifiziert wurde. Durch diese ‚Modernisierung‘ der Zensur sollte der bis dahin aufgrund der obligatorischen Vorzensur offen repressiv agierenden Kontrolle ein ‚freizügigerer‘ Anstrich verliehen werden. Für die Verlage hatte das allerdings zur Folge, dass ein Teil der zensorischen Kontrolltätigkeit nun vom Staat auf sie übertragen wurde.

Die Zensurbehörde als ein fundamentaler Bestandteil des repressiven Staatsapparates verfügte selbst nur über eine geringe Autonomie innerhalb der Machtstrukturen und hatte sich den ideologischen Vorgaben von in der Hierarchie höher angesiedelten Verantwortungsträgern sowie der politischen Konjunktur unterzuordnen.<sup>88</sup> So geriet die Bücherzensur als repressives Organ meist durch Druck von ‚außen‘ auch selbst immer mal wieder in den Blickpunkt von Überwachung und Kontrolle. Diese zensurbehördenexterne Form der Einflussnahme konnte dabei aus unterschiedlichen Gründen erfolgen, wie etwa aufgrund politisch bedingter Veränderungen im Machtgefüge des Regimes. Die Notwendigkeit der franquistischen Diktatur zumindest nach außen hin weniger autoritär aufzutreten, führte dazu, dass negative Berichterstattung in ausländischen Medien zu einem Machtinstrument wurde, das sich gegen die zensorische Institution richten konnte. Darüber hinaus gab es Fälle, in denen Entscheidungen von Zensoren beeinflusst wurden, um individuelle Interessen von beispielsweise hochgestellten Persönlichkeiten zu wahren. Auch aus diesem Grund zensierten *Lektoren* oft strenger als notwendig, um so nicht selbst zum ‚Opfer‘ dieser Einflüsse zu werden. Wies der Zensurchef auf die besondere ‚Gefährlichkeit‘ eines bestimmten Tabuthemas hin, so

---

<sup>85</sup> Knetsch (1999: 54).

<sup>86</sup> Eine zu ‚tolerante‘ Kontrolle literarischer Texte konnte unterschiedliche Sanktionen nach sich ziehen, zu denen u. a. die Verweigerung des Honorars (vgl. hierzu in Fn. 33 das Gutachten zu *Los bravos* von Jesús Fernández Santos) oder im schlimmsten Fall die Entlassung zählten.

<sup>87</sup> Cisquilla et al. (2002: 124).

<sup>88</sup> Vgl. Cisquilla et al. (2002: 124).

wurde dies von den Zensoren in der Regel strikt befolgt, bis neue Direktiven ausgegeben wurden.<sup>89</sup>

Eine andere Art versuchter äußerer Einflussnahme ging zuweilen von den von der Zensur betroffenen Autoren selbst aus. Druck konnte dabei über verschiedene Kanäle ausgeübt werden, z. B. durch die Kontaktaufnahme zu hohen Würdenträger in der Administration oder durch die Intervention einflussreicher Persönlichkeiten mit Verbindungen zur Zensurbehörde. Manchmal erbaten auch Verleger einen solchen ‚Gefallen‘ direkt von entscheidungsbefugten Verantwortlichen der Zensur. Als Beispiel für den erstgenannten Typ kann die Zensurakte zu *Don Juan* von Gonzalo Torrente Ballester angeführt werden, an der sich nachvollziehen lässt, wie es dem Autor gelang, einen negativen Zensurbescheid aufheben zu lassen. Dazu heißt es auf der Karteikarte zum Zensurvorgang unter *resolución*: „Autorización con tachaduras en 22 páginas [...]; De orden verbal del Ilmo. Sr. Director General de Información D. Carlos Robles Piquer se autorice.“<sup>90</sup> Im Zensurfall zu *La vieja ley* hatte sich die Autorin Carmen Kurtz ebenfalls an den *Director General*, zu diesem Zeitpunkt noch Florentino Pérez Embid, mit der Bitte gewandt, dass verhängte Verbot überprüfen zu lassen.<sup>91</sup> Dabei führte sie als ein Argument u. a. die Tatsache an, dass ihr vorheriger Roman *Duermen bajo las aguas* 1954 mit dem *Premio Ciudad de Barcelona* ausgezeichnet worden sei. Dank eines Revisionsgutachtens, mit dem das empfohlene Verbot aufgehoben wurde, konnte der Text 1956 mit Streichungen publiziert werden. Auch in der komplexen Zensurgeschichte von Elena Sorianos *La playa de los locos* lässt sich diese Form externer Einflussnahme nachweisen.<sup>92</sup> Von den insgesamt vier Gutachtern dieses Romans sprachen sich drei wegen Verstößen gegen die Moral für ein Verbot aus. Die behördeninterne Korrespondenz gibt Auskunft über den Verlauf des Zensurprozesses: Nach zwei negativen Zensurgutachten war dem Verleger in einem Schreiben vom 14.12.1954 das Verbot des Titels mitgeteilt worden. Soriano ersuchte daraufhin um eine erneute Begutachtung, so dass der Text an einen dritten kirchlichen Zensor weitergegeben wurde, der mit seinem *informe* vom 5. Mai 1955 das Verbot bestätigte. Im Anschluss daran muss es zu einem weiteren Kontakt zwischen der Autorin und Pérez Embid gekommen sein, denn in einem internen Aktenvermerk vom 2. Juni wendet sich der mit folgender ‚Bitte‘ an Joaquín Úbeda de San Andrés, zu diesem Zeitpunkt Sektionsleiter der Bücherzensur:

---

<sup>89</sup> Es kam aber zuweilen auch vor, dass Zensoren sich dieser *cadena de temores* nicht beugten. Cisquella et al. (2002: 125). Vgl. hierzu in Punkt 3.1 *Umsetzung der Zielvorgaben: Beispiele aus der zensorischen Arbeitspraxis* die Gutachten von Álvarez Turienzos und Pinta Llorente.

<sup>90</sup> DS Larraz in R (30.8.1962; 62-4699).

<sup>91</sup> DS Larraz in R (4.7.1955; 55-3633).

<sup>92</sup> DS Larraz in R (24.9.1954; 54-5674).

[...] La autora está dispuesta a recurrir al fallo de la Sección por el procedimiento ordinario. Por lo tanto, para evitar trámites innecesarios quizás sería preferible que antes hable contigo o con Rumeu [José Rumeu de Armas, *Lektoratsleiter der Zensur*], y le exponga tranquilamente sus argumentos. Te ruego que lo hagáis así. Por supuesto, yo no presiono lo más mínimo a favor ni en contra sobre el criterio de la Sección, y mucho menos sobre el de los lectores eclesiásticos en materia de moral, ni en este caso ni en ninguno. Lo que me interesa es que la Sección falle después de haber tenido la amabilidad de atender a los puntos de vista de los interesados.<sup>93</sup>

Der endgültige Zensurenentscheid vom 28. April 1960 lautete nach diesem ‚Hinweis‘ von höchster Ebene dann auch auf Freigabe zur Publikation, allerdings mit Streichungen.<sup>94</sup>

Die Beeinflussung zensorischer Entscheide durch das Eingreifen gut vernetzter Persönlichkeiten lässt sich an *De barro y esperanza* von Carlos Rojas Vila belegen.<sup>95</sup> Dieser Text war nach der Begutachtung durch drei Zensoren mit Streichungen zur Veröffentlichung autorisiert worden. Dennoch findet sich in der Zensurakte ein Brief von Luys Sta. Marina,<sup>96</sup> der seinen Freund Juan Beneyto Pérez<sup>97</sup> am 14. Februar 1956<sup>98</sup> darum bittet, sich dieses Werks ‚anzunehmen‘: „[...] rogándote te intereses por un libro presentado recientemente a la Censura que, según me dijeron, lleva ahora el Sr. Úbeda, a quien no conozco.“<sup>99</sup> Santa Marina erklärt im Folgenden, dass dieser Text beim *Premio Ciudad de Barcelona* den dritten Platz erreicht, und er selbst als Mitglied der Jury zu dieser Entscheidung beigetragen habe. Da ihm das Werk gefalle, ‚empfehle‘ er es nun Beneyto Pérez zur Lektüre. Nicht klären lässt sich, ob diese Fürsprache des Dichters bei seinem „Freund und Kamerad“ (wie es in der Anrede des Briefes heißt) auf eigene Initiative oder auf Bitte des Autors bzw. Verlegers erfolgte. Da Santa Marina den Roman kannte, wusste er auch um die potenziellen Probleme mit der Zensur, was erklären könnte, warum er den Brief noch vor der Einreichung zur Kontrolle geschrieben hatte. Dass es sich wirklich um ein ‚schwieriges‘ Werk handelte, beweist die Tatsache, dass es von drei Zensoren begutachtet wurde.

Abschließend soll noch ein Beispiel für die Kontaktaufnahme eines Verlegers mit der Zensurbehörde genannt werden. Dabei geht es um den Roman *Los dueños* von Manuel Halcón, der bei Planeta erscheinen sollte, weshalb es José Manuel Lara ist, der sich am 14. Dezember

---

<sup>93</sup> DS Larraz in *R* (24.9.1954; 54-5674).

<sup>94</sup> Tatsächlich veröffentlicht wird der Roman aber erst 1984.

<sup>95</sup> DS Larraz in *R* (6.3.1956; 56-1210).

<sup>96</sup> Dabei handelt es sich um den Schriftsteller, Journalisten und falangistischen Dichter Luis Narciso Gregorio Gutiérrez Santa Marina.

<sup>97</sup> Der hatte in den 40er Jahren die Sektion geleitet, in die u. a. die Bücherzensur fiel. Im März 1957 wurde er zum *Director General de Prensa* ernannt. S. BOE/74/15.3.1957/1664.

<sup>98</sup> Dieser Brief erreichte Beneyto Pérez somit bevor *De barro y esperanza* am 6.3.1956 zur Zensur eingereicht wurde.

<sup>99</sup> DS Larraz in *R* (6.3.1956; 56-1210).

1955 schriftlich an den *Director General* Pérez Embid wendet.<sup>100</sup> Im Vordergrund steht dabei die Bitte um eine Vorabbestätigung der Autorisierung des Werks (mit den vereinbarten Streichungen), damit es pünktlich zum Weihnachtsgeschäft in den Buchläden sein könne:

Cuatro líneas muy confidenciales para rogarle me diga usted si puedo seguir con la edición de la novela *Los Dueños*, de Manuel Halcón. Él tiene prisa para que salga estas fiestas y me ha enviado unas galeradas con pequeñas tachaduras, que creo se hicieron de acuerdo con usted. No quiero tener contratiempo ninguno con la Censura y menos con usted, pues ello me pondría en una situación tan crítica que después, cuando verdaderamente lo necesite en alguna ocasión, no podría moralmente solicitar su apoyo. Por lo tanto, le agradeceré que me ponga un telegrama diciéndome si son conformes las tachaduras hechas por el señor Halcón, pues si tenemos que esperar nuevas galeradas y enviarlas de nuevo a la Censura, la obra no estará ni muchísimo menos para antes de acabar el año, como son los deseos del autor.<sup>101</sup>

Der Bitte Laras wurde in diesem Fall entsprochen.<sup>102</sup>

Ein Teil der häufig von Autoren beklagten subjektiven Interventionen der Zensoren ist zweifellos auf die dargestellten Faktoren äußeren Drucks zurückzuführen. Es kam aber auch immer wieder vor, dass Schriftsteller und Verleger von den zensorischen Eingriffen überrascht wurden, da diese nicht den vermuteten Kriterien entsprachen und demzufolge einen willkürlichen Eindruck machten. Aus diesem Grund rücken nun an dieser Stelle erneut die Zensoren in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Die ‚Elastizität‘ der Tabuthemen ermöglichte es ihnen, alle potenziell kritischen Passagen als Verstöße gegen die Vorgaben zu interpretieren und damit deren Tilgung zu rechtfertigen.<sup>103</sup> Das Fehlen konkreter Anweisungen ist aus der Sicht der Zensur nur folgerichtig, musste man sich in vielen Fällen doch auf die intuitive Deutung der Zensoren verlassen. Ähnlich dem Vorgehen der Tribunale des *Santo Oficio* war es den *Lektoren* theoretisch sogar möglich, einen Text etwa als antikatholisch oder unmoralisch anzuklagen, ohne die Motive hierfür explizit benennen zu müssen. In der Regel begründeten die Gutachter ihre Beurteilung und Eingriffe aber sehr wohl, so dass ihre Argumentation von ihren Vorgesetzten sowie von möglichen Revisionsgutachtern

---

<sup>100</sup> DS Larraz in *R* (28.11.1955; 6157-55).

<sup>101</sup> DS Larraz in *R* (28.11.1955; 6157-55).

<sup>102</sup> Neben der Bestätigung des Kontakts von Lara zur Zensurbehörde ist der Brief auch deswegen von Interesse, weil er einen Eindruck davon vermittelt, wie notwendig diese Verbindungen zur staatlichen Kontrollinstanz vor allem aus wirtschaftlichen Gründen für Verleger waren.

<sup>103</sup> Vgl. Cisquilla et al. (2002: 48). Robles Piquer selbst leugnete in dem Interview mit Gabriele Knetsch, dass es unter seiner Führung willkürliche Entscheidungen gegeben hätte: „[...] yo creo que no eran arbitrarios, porque los criterios políticos al final los tenía que marcar yo, pues yo marcaba siempre los mismos, que era: autorizar todo aquello que no generara un conflicto más perjudicial para el libro que la no publicación.“ Knetsch (1999: 209).

nachvollzogen werden konnte. In manchen Fällen hingen zensorische Eingriffe aber nicht, oder nicht nur von Verstößen im Text ab, sondern erfolgten auch wegen der politischen oder ideologischen Einstellung des Autors oder Verlegers.<sup>104</sup> Unbedeutende Nebensächlichkeiten konnten dann vom Gutachter in tendenziöser Art und Weise ausgelegt und als Grund für die Eingriffe benannt werden. So verfuhr man auch, wenn der Verdacht bestand, dass ein Autor durch die Nutzung von Umgehungsstrategien versuchte, seine Kritik vor dem Zensor zu verbergen oder diese so geschickt getarnt hatte, dass der *Lektor* die Intention zwar bemerkte, mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln aber nichts dagegen unternehmen konnte.<sup>105</sup>

Begünstigt wurden arbiträre Entscheide nach Cisquilla et al. dabei vor allem von drei Tatbeständen: An erster Stelle ist hier die juristische Parteilichkeit zu nennen, hatten die von der Zensur betroffenen Autoren doch keinerlei rechtliche Möglichkeiten, die zensorischen Eingriffe vor einer neutralen Instanz zu reklamieren. Alle juristischen Anlaufstellen waren innerhalb der zensorischen Administration angesiedelt oder unterstanden dem Verantwortungsbereich des MIT. Auf diese Weise war gewährleistet, dass Zensoren sich selbst für die willkürlichsten Entscheidungen offiziell nicht rechtfertigen mussten, geschweige denn zur Rechenschaft gezogen werden konnten.<sup>106</sup> Als zweite Gegebenheit wird die immer wieder propagierte Botschaft der Zensur als ‚notwendigem‘ Übel zum ‚Wohl‘ des Lesers genannt, durch die willkürliche Entscheidungen nicht nur möglich waren, sondern auch legitimiert wurden. Die paradoxe Natur der Zensur an sich, die den *Lektor* als allwissendes Wesen postuliert, wohl wissend, dass es sich dabei um ein illusorisches Trugbild handelt, wird als dritter Umstand ausgemacht. Kaschiert wurde dieser Widerspruch dadurch, dass die Zensur zur ‚Verteidigerin‘ und damit in letzter Konsequenz zur Trägerin der staatlichen ‚Wahrheit‘ deklariert wurde. Das schützte nicht nur die Entscheidungen der Zensoren, sondern verschleierte auch die der Institution inhärente Unzulänglichkeit.<sup>107</sup>

Konkrete Aussagen zur individuellen Nutzung des Entscheidungsspielraums durch franquistische Zensoren konnten nicht ausfindig gemacht werden. Angesprochen wird diese Problematik aber in einem Beitrag zur Zensur in der DDR von Christine Horn, Leiterin für DDR-Literatur in der Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel von 1979 bis 1990.

---

<sup>104</sup> Hierfür lässt sich exemplarisch ein Zensurgutachten zu Gabriel Celayas *Lo uno y lo otro* vom 20.3.1962 nennen, wo sich in einer beigelegten Notiz der warnende Hinweis findet: „Se pone en conocimiento de la Superioridad que se trata de una obra de la Editorial Seix Barral“. DS Larraz in *R* (20.3.1962; 62-1500).

<sup>105</sup> In dem Gutachten des Zensors Vintila Horia zu Max Aubs *La calle de Valverde* wird explizit auf diese Problematik hingewiesen: „Es difícil tachar párrafos, ya que el tono general del libro es poco aceptable. Habría que prohibirlo o autorizarlo tal como es.“ DS Larraz in *R* (4.8.1959; 59-3428).

<sup>106</sup> Cisquilla et al. (2002: 47).

<sup>107</sup> Vgl. Cisquilla et al. (2002: 47).

Demzufolge benötigten die ostdeutschen Zensoren, mangels klar formulierter Zensurkriterien, vor allem ‚Fingerspitzengefühl‘ bei ihrer Tätigkeit.<sup>108</sup> Zur Orientierung gab es zwar formale Arbeitsanweisungen (etwa die Verlautbarungen der Partei über Kunst und Literatur), aus denen mehr oder weniger hervorging, was von Künstlern und ihren Werken erwartet wurde. Wie im Franquismus waren diese Vorgaben aber sehr allgemein gefasst, und mussten von den Zensoren entsprechend ausgelegt werden.<sup>109</sup> Deswegen beruhten zensorische Entscheidungen in der DDR vor allem auf den Erfahrungswerten der Kontrolleure. Behördeninterne Diskussionen über kritische Texte oder die Auseinandersetzung mit der Kulturabteilung des ZK der SED aufgrund von in die Kritik geratenen Werken dienten den Zensoren zur Identifizierung aktueller sensibler Thematiken.<sup>110</sup>

Die Übereinstimmungen hinsichtlich der zensorischen Kontrolltätigkeit zwischen DDR und franquistischem Spanien sind evident, und vermitteln gleichzeitig einen Eindruck der diffizilen Position der Zensoren. In ihrer Funktion als Überwacher und Bewahrer der dogmatischen Vorgaben im literarischen Bereich exponierten sie sich mit jedem ihrer Entscheide vor allem innerhalb, zuweilen aber auch außerhalb der Zensurbehörde.<sup>111</sup>

Einen Appell zum gemeinschaftlichen Handeln wie von K-62 beschrieben, gab es in der franquistischen Bücherzensur nach bisherigen Erkenntnissen nicht. Aber in schwierigen Fällen sollte auch hier die Anforderung mehrerer Gutachten zum bestmöglichen Entscheid führen. Ob es eine Art kollektives Bewusstsein unter den franquistischen Zensoren gegeben hat, ist fraglich. Als verbindendes Element bei orthodoxen oder linientreuen *Lektoren* könnte

---

<sup>108</sup> Horn, Christine. 1993. „Irrgarten. Über Zensur und Staatssicherheit“. In: Arnold, Heinz Ludwig. *Text und Kritik. Feinderklärung Literatur und Staatssicherheitsdienst*. Oktober 1993. Nr. 120. München. edition text + kritik. S. 37.

<sup>109</sup> Als ein Beispiel wird die folgende Direktive genannt: „Literatur hat dazu beizutragen, dass sozialistische Werte und Ideale ausgebildet werden. Dabei ist allem entgegenzutreten, was den Sozialismus und die sozialistische Gesellschaft diffamiert.“ Horn (1993: 37).

<sup>110</sup> Horn (1993: 38).

<sup>111</sup> Einen weiteren Einblick in die Arbeitsweise und -bedingungen von Zensoren gibt ein Interview mit dem ehemaligen polnischen Pressezensor K-62. S. K-62. „The censor speaks – «I, the censor»“. In: Schöpfli, George (Hg.). 1983. *Censorship and political communication. Examples from Eastern Europe*. New York. St. Martin's Press. S. 102-112. Auch wenn die Zensur täglich erscheinender Publikationen aufgrund der größeren Verbreitung und Unmittelbarkeit in der Regel durch eine rigidiere Haltung der Zensoren charakterisiert ist, so sind diese Angaben doch allein wegen der geringen Anzahl solcher Zeugnisse wertvoll. Die Aussagen von K-62 decken sich vor allem hinsichtlich des notwendigen sensiblen Geschicks mit denen der *Lektoren* literarischer Texte in der DDR und im Franquismus. Allerdings konnten Pressezensoren in Polen auf ein dickes DIN-A-4-formatiges Buch mit Arbeitsanweisungen zurückgreifen, die ihnen neben den allgemeinen Zensurkriterien als Leitfaden dienten. Der ehemalige Zensor erwähnt auch, dass es wöchentliche Sitzungen gab, in denen die aktuellen Zeitungsartikel und -berichte durchgegangen wurden. Generell verfuhr man dort aber nach der Maxime: „[...] look out, consult, don't trust yourselves too much, act collectively“. K-62 (1983: 110). Die optimale Zensur sollte hier durch die Summe aller individuellen Zensorenentscheidungen erreicht werden. Zensiert wurde beim bloßen Verdacht auf Tabuverletzungen, so dass trotz konkreter schriftlicher Anweisungen auch in der polnischen Pressezensur die Intuition das wichtigste Instrument des Zensors war.

möglicherweise die ‚professionelle‘ Überzeugung fungiert haben, im Dienste einer ‚höheren Mission‘ zu handeln. Dagegen spricht, dass die Zensoren unterschiedlichen Machtgruppen angehörten, die sich nicht immer freundschaftlich gesinnt waren bzw. unterschiedliche Prioritäten setzten. In jedem Fall eigneten sich die *Lektoren* im Laufe ihres beruflichen Werdegangs eine Art individuellen ‚Stil‘ des Zensieren an, der auf einer Reihe von Faktoren, wie z. B. Spezialisierung, Bildungsniveau, innerbehördliche Anerkennung und eben persönlichen Erfahrungswerten basierte. Bei zensorischer Willkür handelt es sich somit um ein schwer fassbares Konglomerat von einerseits individuellen Merkmalen, die den Zensor als ‚Subjekt‘ charakterisieren und andererseits einer Vielzahl von äußeren Faktoren tendenziös-interessierter Einflussnahme. Das sie existierte ist unbestritten.

### 3.4 Der Zensor Miguel de la Pinta Llorente

„El padre Miguel de la Pinta Llorente, docto agustino, escritor erudito, joven auténtico, laborioso y dinámico, es un luchador que oscuramente trabaja, riñendo las mejores batallas contra la leyenda negra y la propaganda antiespañola...“,<sup>112</sup> so ‚porträtiert‘ der Journalist und Dichter José Juan Cadenas kurz vor seinem Tod den zu diesem Zeitpunkt 36jährigen Historiker Pinta Llorente. Die folgende Darstellung seines Werdegangs, seiner wissenschaftlichen Studien und seiner Tätigkeit als kirchlicher Zensor dienen der Annäherung an einen franquistischen *Lektor*.

Geboren am 23. Mai 1909 in Valladolid,<sup>113</sup> absolviert Pinta Llorente sein Studium der Theologie und Geschichte im *Monasterio de Santa María de la Vid* in Burgos und dem *Monasterio de San Lorenzo de El Escorial* an.<sup>114</sup> 1929 wird der Augustiner zum Priester geweiht und im Anschluss daran beginnt er als Redakteur bei den Zeitschriften *Religión y Cultura* und *Archivo Agustiniiano* in Madrid zu arbeiten.<sup>115</sup> Der bereits zitierte, mit ihm befreundete Cadenas beschreibt Pinta Llorente bei einer anderen Gelegenheit als „religioso amable, y sencillo, abierto de genio, comprensivo, tolerante“, der sich vor allem durch seine

---

<sup>112</sup> Cadenas, José Juan. „Jugando... Jugando...“. 12.4.1946. In: *ABC*. Sevilla. S. 2.

<sup>113</sup> S. „Gran investigador de temas inquisitoriales. Ha muerto el P. Miguel de la Pinta Llorente“. 27.10.1979. In: *ABC*. Madrid. S. 40. Die folgenden Angaben sind ebenfalls diesem Nachruf entnommen.

<sup>114</sup> In dieser Zeit beginnt er sich für die Renaissance zu interessieren.

<sup>115</sup> Das *Archivo Agustiniiano* wird er später zwölf Jahre lang leiten.



unermüdliche Forschungsarbeit auszeichne.<sup>116</sup> Die Ergebnisse seines Schaffens präsentiert er dem interessierten Publikum u. a. durch Vorträge in der *Asociación de Escritores y Artistas Españoles*<sup>117</sup> und im Rahmen zahlreicher wissenschaftlicher Konferenzen.<sup>118</sup> Anfang der 40er Jahre kann man Beiträge des Historikers auch in *Radio Nacional* hören, wo er einmal in der Woche über verschiedene Themen spricht.<sup>119</sup> Darüber hinaus publiziert er zahlreiche Artikel in *ABC*<sup>120</sup> und verschiedenen Fachzeitschriften, zu denen neben den bereits genannten *Archivo Agustiniiano*<sup>121</sup> und *Religión y Cultura*<sup>122</sup> auch *La Ciudad de Dios*,<sup>123</sup> *Revista de Estudios Políticos*,<sup>124</sup> *Revista Española de Historia* oder die *Revista de Bibliografía Nacional* zählen. Mit einigen Themen dieser Aufsätze wird Pinta Llorente sich im Verlauf der Jahre eingehender auseinandersetzen, wovon seine zahlreichen Monografien zeugen. So stellt er seine Erkenntnisse über Juan de Vergara beispielsweise in der Studie *El erasmismo de Juan de Vergara y otras interpretaciones* zusammen, die 1945 veröffentlicht wird.<sup>125</sup> Sein großes Interesse für den Humanismus manifestiert sich u. a. in *Erudición y humanismo*<sup>126</sup> (1948),

<sup>116</sup> Cadenas in *ABC* Sevilla (12.4.1946: 2). Darüber hinaus betont er auch, dass der Augustiner kein Emporkömmling sei. Über die Objektivität dieser Einschätzung soll hier nicht weiter spekuliert werden. In einer kurzen Notiz in den Zeitungen *ABC* und *La Vanguardia* vom 17.5.1951 wird Pinta Llorente jedenfalls als einer der Eingeladenen bei einer Audienz von Francisco Franco im Palast *El Pardo* erwähnt. Vgl. „Audencias militar y civil del Jefe del Estado en el Palacio de El Pardo“. 17.5.1951. In: *ABC*. Madrid. S. 15. und „Audencias de S. E. El Jefe del Estado“. 17.5.1951. In: *LV*. S. 3.

<sup>117</sup> Im März 1945 hält er dort z. B. einen Vortrag zu *Los problemas de la cultura y de la tolerancia, bajo el Santo Oficio, ante la investigación histórica*. Zwei Jahre später stellt er seine Erkenntnisse zum Thema *La Inquisición en América* vor. S. „Asociación de Escritores y Artistas Españoles. Conferencia del padre agustino Miguel de la Pinta“. 8.3.1945. In: *ABC*. Madrid. S. 51 und in der Rubrik *Reuniones, lecturas y conferencias. Convocatorias* vom 13.4.1947. In: *ABC*. Madrid. S. 31.

<sup>118</sup> So beispielsweise bei einer Vortragsreihe mit dem Titel *Carlos III y la España del siglo XVIII* im *Real Centro Universitario Escorial - María Cristina*, wo er über *La decadencia de la cultura y la irreligiosidad entre los intelectuales del siglo XVIII* spricht. „Ciclo sobre «Carlos III y su tiempo», en El Escorial“. 17.8.1960. In: *ABC*. Madrid. S. 31.

<sup>119</sup> Im Februar 1940 z. B. über *Menéndez Pelayo y la Inquisición española* sowie die konstitutionellen Freiheiten in Spanien. Vgl. „El padre Miguel de la Pinta Llorente, en Radio Nacional“. 15.2.1940. In: *ABC*. Madrid. S. 13; „El P. Miguel de la Pinta Llorente, en Radio Nacional“. 22.2.1940. In: *ABC*. Madrid. S. 11.

<sup>120</sup> Als ein Beispiel dieser regelmäßigen Beiträge kann das Porträt von Luis Araújo Costa genannt werden, das unter dem Titel *«Maestros modernos de la cultura: Don Luis Araújo Costa»* am 8.8.1942 erscheint. In: *ABC*. Madrid. S. 11.

<sup>121</sup> Zu diesen Artikeln gehören 1950 u. a. *Contribuciones eruditas modernas sobre Fray Luis de León y autógrafos del poeta agustino*. In: *Archivo Agustiniiano*. Bd. 44. Madrid. S. 293-326.

<sup>122</sup> Vgl. Pinta Llorente, Miguel de la. 1933. „Una investigación inquisitorial sobre Pedro Ramus en Salamanca: apuntes inéditos para un capítulo de la historia del Humanismo español“. In: *Religión y Cultura*. Bd. 24. Madrid. Monasterio de El Escorial. o. S.

<sup>123</sup> S. Pinta Llorente, Miguel de la. 1943. „El testamento del Doctor Juan de Vergara y algunas referencias sobre su Erasismo“. In: *La Ciudad de Dios*. Ohne Angabe von Nummer und Band. El Escorial. o. S.

<sup>124</sup> U. a. Pinta Llorente, Miguel de la. 1951. „Tratado diplomático de don Francisco Antonio Diez de Cabrera“. In: *Revista de Estudios Políticos*. Nr. 54. Instituto de Estudios Políticos. o. S. S. hierzu auch die Ankündigung zum Erscheinen dieser Ausgabe: „Revista de Estudios Políticos“. 8.3.1951. In: *LV*. S. 6.

<sup>125</sup> Pinta Llorente, Miguel de la. 1945. *El erasmismo de Juan de Vergara y otras interpretaciones*. Madrid. Gráf. Sánchez.

<sup>126</sup> Pinta Llorente, Miguel de la. 1948. *Erudición y humanismo*. Madrid. Gráf. Sánchez.

*Crítica y humanismo*<sup>127</sup> (1966) und *Humanismo, Inquisición*<sup>128</sup> (1979). In den 50er Jahren weitet er seine Forschung auf die Figur *Fray Luis de Leóns* aus.<sup>129</sup> Der überwiegende Teil seiner ersten Publikationen sind aber der spanischen Inquisition, seinem zweiten thematischen Interessenschwerpunkt gewidmet. Seit Anfang der 30er Jahre arbeitet er an der Recherche, Transkription und Veröffentlichung von Prozessakten spanischer Gelehrter. So erscheint bereits 1932 ein Text, in dem er das ‚Geständnis‘ des Meisters Martín Martínez de Cantalapiedra untersucht.<sup>130</sup> Es folgen die Werke *Procesos inquisitoriales contra los catedráticos hebraístas de Salamanca: Gaspar de Grajal, Martínez de Cantalapiedra y Fray Luis de León*<sup>131</sup> (1935), *Investigaciones inquisitoriales contra el biblista español Gaspar de Grajal: notas inéditas para el estudio de la cultura española en el siglo XVI*<sup>132</sup> (1936) sowie Analysen der Prozessunterlagen gegen Francisco Sánchez de las Brozas<sup>133</sup> (1941), Alonso Gudiel<sup>134</sup> (1942) und in den 60er Jahren der Familie von Juan Luis Vives.<sup>135</sup> Darüber hinaus arbeitet er zum *Santo Oficio* in Portugal<sup>136</sup> und ausführlicher in Spanien.<sup>137</sup>

Die große Wertschätzung und Anerkennung seiner wissenschaftlichen Tätigkeit ist u. a. den zahlreichen Buchrezensionen in *ABC* zu entnehmen, in denen Pinta Llorente immer wieder als

<sup>127</sup> Pinta Llorente, Miguel de la. 1966. *Crítica y humanismo*. Madrid. Archivo Agustiniiano.

<sup>128</sup> Pinta Llorente, Miguel de la. 1979. *Humanismo, Inquisición*. Madrid. Archivo Agustiniiano.

<sup>129</sup> Pinta Llorente, Miguel de la. 1956. *Estudio y polémicas sobre Fray Luis de León*. Madrid. CSIC. Escuela de Historia Moderna.

<sup>130</sup> Pinta Llorente, Miguel de la. 1932. *La «Confesión» del maestro Martín Martínez de Cantalapiedra: aportaciones inéditas para la cultura española en el siglo XVI*. Madrid. Hilarión Eslava.

<sup>131</sup> Pinta Llorente, Miguel de la. 1935. *Procesos inquisitoriales contra los catedráticos hebraístas de Salamanca: Gaspar de Grajal, Martínez de Cantalapiedra y Fray Luis de León*. Madrid. El Escorial.

<sup>132</sup> Pinta Llorente, Miguel de la. 1936. *Investigaciones inquisitoriales contra el biblista español Gaspar de Grajal: notas inéditas para el estudio de la cultura española en el siglo XVI*. Madrid. Cruz y Raya.

<sup>133</sup> Pinta Llorente, Miguel de la; Tovar, Antonio. 1941. *Procesos inquisitoriales contra Francisco Sánchez de las Brozas*. Madrid. CSIC. Instituto Antonio de Nebrija.

<sup>134</sup> Pinta Llorente, Miguel de la. 1942. *Causa criminal contra el biblista Alonso Gudiel, catedrático de la Universidad de Osuna*. Madrid. Instituto Jerónimo Zurita.

<sup>135</sup> Pinta Llorente, Miguel de la; Palacio y de Palacio, José María de. 1964. *Procesos inquisitoriales contra la familia judía de Juan Luis Vives*. Madrid. CSIC. Instituto Arias Montano.

<sup>136</sup> Pinta Llorente, Miguel de la. 1948. „Orígenes y organización del Santo Oficio en Portugal“. In: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Bd. 54. Madrid. S. 73-102.

<sup>137</sup> Zu den Gefängnissen der Inquisition s. Pinta Llorente, Miguel de la. 1949. *Las cárceles inquisitoriales españolas*. Madrid. o. V. Über diese Epoche in Aragón vgl. Pinta Llorente, Miguel de la. 1952. „En torno a la Inquisición aragonesa“. In: *Revista de Estudios Políticos*. Nr. 65. Madrid. S. 85-110. Zur spanischen Inquisition s. Pinta Llorente, Miguel de la. 1953. *La inquisición española y los problemas de la cultura y de la intolerancia*. Bd. 1. Madrid. Cultura Hispánica und 1958. *La inquisición española y los problemas de la cultura y de la intolerancia (Aportaciones inéditas para el estudio de la cultura y del sentimiento religioso en España)*. Bd. 2. Madrid. Cultura Hispánica.

„distinguido escritor y erudito“<sup>138</sup> oder „culto investigador“<sup>139</sup> bezeichnet wird, dessen Werke eine „große Bereicherung für die spanische Kulturgeschichte“ darstellten.<sup>140</sup> Im Juli 1948 schreibt der Schriftsteller und Journalist Luis Araújo Costa in einem Artikel über die Inquisition: „El libro definitivo sobre la Inquisición española se ha publicado en este mismo año de 1948. Su autor es el agustino padre Miguel de la Pinta Llorente“.<sup>141</sup> Besonders hervorgehoben wird hier die akribische Recherchetätigkeit Pinta Llorentes im *Archivo Histórico Nacional*.<sup>142</sup> Denselben Tenor findet man drei Jahre später auch in einem Beitrag zur Renaissance, wo Araújo Costa die kontinuierliche, äußerst fruchtbare Arbeit des Historikers herausstellt und auf dessen internationale Bekanntheit verweist.<sup>143</sup>

Am 24. Oktober 1979 verstirbt Pinta Llorente. In der schlichten Todesanzeige wird an ihn als *agustino* erinnert, Angehörige oder Freunde sind nicht erwähnt.<sup>144</sup>

---

<sup>138</sup> „«Extracto de las dos causas formadas por la Inquisición de Valladolid contra el maestro Francisco Sánchez de las Brozas», del P. Andrés del Corral, transcripción y notas preliminares de Miguel de la Pinta Llorente“. 6.5.1934. In: *ABC*. Madrid. S. 12.

<sup>139</sup> „Procesos inquisitoriales contra los catedráticos hebraístas de Salamanca: Gaspar de Grajal, Martínez de Cantalapiedra y Fray Luis de León. Estudio y transcripción paleográfica, por Miguel de la Pinta Llorente. [...]“. 19.9.1935. In: *ABC*. Madrid. S. 7.

<sup>140</sup> In *ABC* Madrid (19.9.1935: 7).

<sup>141</sup> Araújo Costa, Luis. „Inquisición“. 22.7.1948. In: *ABC*. Madrid. S. 3.

<sup>142</sup> „[...] investigador sagaz ha sacado la más moderna, admirable, segura y verdadera historia de la Inquisición a que un lector culto de nuestros días tiene derecho. El padre Miguel de la Pinta Llorente, libre de pasión, con la serenidad del erudito de primera mano que busca la verdad, sea la que fuere, y fiel a los modernos métodos de investigación y crítica“. Araújo Costa in *ABC* Madrid (22.7.1948: 3).

<sup>143</sup> „La *Revue Historique*, de Francia, coloca al padre de la Pinta Llorente al frente de los historiadores del Renacimiento y la Inquisición.“ Araújo Costa, Luis. „Renacimiento“. 16.11.1951. In: *ABC*. Sevilla. S. 3. Neben seiner Arbeit als Historiker übt Pinta Llorente weiterhin sein Priesteramt aus. Das lässt sich zahlreichen Ankündigungen von Eheschließungen (zwischen 1944 und 1969), Taufen (zwischen 1946 und 1965) sowie Todesanzeigen (u. a. von Luis Martínez Villalón, Luis Araújo Costa und Matilde Díaz Díaz) entnehmen. Zu Hochzeiten und Taufen vgl. in *ABC* Madrid. Die Trauung von Rosario de las Morenas y Travesedo mit Carlos Spottorno y Díaz Caro wurde in der Ausgabe von *ABC* Sevilla publiziert. „Boda“. 20.6.1968. In: *ABC*. Sevilla. S. 46. Zu den Sterbeanzeigen von Martínez Villalón s. *ABC* Madrid (11.4.1962: 94), zu Araújo Costa *ABC* Madrid (7.2.1956: 34) und Díaz Díaz *ABC* Madrid (12.2.1963: 78).

<sup>144</sup> *ABC* Madrid (25.10.1979: 84). Über die finanziellen Verhältnisse Pinta Llorentes geben zwei Anzeigen von Geldinstituten Auskunft, mit denen nach Erben des Historikers gesucht wird. Die erste dieser Annoncen wird von der *Banco Atlántico* am 26.9.2001 geschaltet. Die Hinterlassenschaft Pinta Llorentes wird hier wie folgt angegeben: „724.477 pesetas, 1.080 acciones Banco Santander Central Hispano y 304 acciones Iberdrola“. S. in der Rubrik *Financieros* in *ABC* Madrid (26.9.2001: 121). In der zweiten Anzeige vom 27.12.2004 ist es die *Banco de Sabadell*, die mögliche Erben auffordert, sich zu melden, ohne allerdings das Vermögen zu beziffern. *ABC* Madrid (27.12.2004: 81).

### 3.4.1 Das Thema Zensur im Werk Pinta Llorentes

Möglicherweise ist es die umfassende Beschäftigung mit der spanischen Inquisition und hier vor allem der Zensur, die dem Augustiner den Weg zu seiner eigenen zensorischen Tätigkeit in der franquistischen Zensurbehörde ebnet und ihn so den Schritt vom wissenschaftlichen Beobachter hin zum zensierenden Literaturkontrolleur machen lässt. Diese interessante Verquickung unterschiedlicher Positionen und Blickwinkel wirft dabei einige Fragen auf, die im Folgenden anhand einiger seiner Werke untersucht werden sollen: Wie beurteilt Pinta Llorente, der selbst zensierend in Texte eingreift, diese Art der Manipulation durch die Zensur der Inquisition? Beeinflusst seine Ansicht der kirchlichen Zensur seine eigene Gutachtertätigkeit? Und wenn ja, welcher Art sind diese Interferenzen und welche Konsequenzen haben sie für seine Arbeit als Zensor? Zur Beantwortung dieser Fragen werden vier Texte Pinta Llorentes herangezogen, in denen er sich explizit zur Zensur äußert und auch selbst positioniert.

Seine umfassendste Untersuchung zur Zensur als Instrument der spanischen Inquisition findet sich in dem zweibändigen Werk *La inquisición española y los problemas de la cultura y de la intolerancia*. In einem dem ersten Band vorangestellten Hinweis betont Pinta Llorente zunächst einmal seine objektive wissenschaftliche Haltung dem Forschungsgegenstand Inquisition gegenüber, um im Anschluss daran seine persönliche Einstellung kundzutun – „Personalmente soy lo más anti-inquisitorial que idearse pueda“ – und zu erklären, dass er im Allgemeinen *humanere* Ansätze zur Lösung von Konflikten bevorzuge.<sup>145</sup> Da sich in der Realität aber häufig das *Böse* mit fatalen Konsequenzen für die Gesellschaft ausbreite, befürworte er autoritäres Durchgreifen zur Überwindung von Krisensituationen.<sup>146</sup> Die Notwendigkeit dieses repressiven Vorgehens rechtfertigt er durch die apokalyptisch anmutende Frage:

---

<sup>145</sup> Pinta Llorente (1953: 7).

<sup>146</sup> „[...] las intransigencias, [...] la mentira y los venenos se esparcen con tal virulencia que la conservación de las Instituciones y de los países postula procedimientos duros y violentos, único medio de superar la crisis humana y los profundos estiajes espirituales.“ Pinta Llorente (1953: 7).

[...] cuando en nuestras modernas y maravillosas ciudades los poderes del Mal derraman los vinos trastornadores de la soberbia satánica, con el desprecio de todos los postulados morales y éticos [...], ¿no será exigencia ineludible de la Humanidad crear tribunales de represión policíaca, con métodos enérgicos y expeditivos, llámense Direcciones de responsabilidades, llámense Inquisiciones generales?<sup>147</sup>

Diese Argumentation der Verteidigung autoritärer Institutionen wird von Pinta Llorente 1958 im Prolog des zweiten Bands von *La inquisición española y los problemas de la cultura y de la intolerancia*<sup>148</sup> weiter ausgeführt. Hier wird die Inquisition als eines der Instrumente der katholischen Reform des 15. Jahrhunderts beschrieben, das den Katholischen Königen dabei helfen sollte, ein „einheitliches nationales Territorium zu schaffen und zu festigen“.<sup>149</sup> Aus diesem Grund habe, so der Autor, die Institutionalisierung des *Santo Oficio* in Spanien nicht nur eine religiöse, sondern auch eine politische Funktion gehabt, was deren Existenz zusätzlich legitimiere.<sup>150</sup> Neben der Verteidigung des Katholizismus gegen Islam und Judentum habe die Inquisition vor allem dem gemeinschaftlichen Wohl gedient. Als Instrument der Durchsetzung sei sie gegen Dissidenten und die negativen Konsequenzen einer sich zunehmend säkularisierenden Gesellschaft eingesetzt worden, wobei die Zensur eine wichtige Rolle gespielt habe: „[...] la gran labor inquisitorial se centra en las actividades censorias, en la crítica y exégesis del movimiento intelectual europeo“.<sup>151</sup> Dass die ‚Anwendung‘ der Zensur auch von der Einstellung und dem Wissen der *calificadores* (d. h. der Zensoren) abhing, die den hohen Ansprüchen des *Santo Oficio* nicht immer gerecht wurden, ist Pinta Llorente bewusst. Dennoch beharrt er auf der positiven ursprünglichen Intention der kirchlichen Zensur, deren erklärtes Ziel die Verfolgung von *schädlichen* Dogmen gewesen sei.<sup>152</sup> Demzufolge sei Zensur nicht als Einschränkung der freien Meinungsäußerung oder Ideenvielfalt zu verstehen, sondern vor allem als Mechanismus des Schutzes der katholischen Gläubigen. Die Werke Luthers (bzw. der zur Reformation generell) sowie die Schriften von Bayle, Rousseau, Montesquieu, Voltaire, Diderot etc. seien somit nicht aufgrund der in ihnen verbreiteten wissenschaftlichen Erkenntnisse verboten worden, sondern wegen ihres heterodoxen Inhalts hinsichtlich der

---

<sup>147</sup> Pinta Llorente (1953: 7-8).

<sup>148</sup> Dieses Werk trägt den Untertitel *Aportaciones inéditas para el estudio de la cultura y del sentimiento religioso en España*.

<sup>149</sup> Pinta Llorente (1958: 10).

<sup>150</sup> „[...] se trata además de un factor político que significa concretamente la defensa del espíritu del país, del espíritu popular.“ Pinta Llorente (1958: 11).

<sup>151</sup> Pinta Llorente (1958: 12).

<sup>152</sup> „[...] el matiz heterodoxo, la sentencia errónea y falsa, la doctrina envenenada, las desviaciones, en una palabra, dogmáticas y morales“. Pinta Llorente (1958: 12).

katholischen Glaubenslehre.<sup>153</sup> Die Bedeutung, die die Verteidigung des Kirchendogmas für das Fortbestehen des Staates hatte, illustriert Pinta Llorente durch ein Zitat Richelieus: „Es una de mis máximas de que todo aquello que puede trastornar a la Religión, trastorna también al Estado.“<sup>154</sup> Einige Seiten später weist der Autor den Vorwurf, dass die Zensur der spanischen Inquisition für die Dekadenz der religiösen bzw. der auf der religiösen Lehre basierenden Literatur verantwortlich sei, als unberechtigt zurück.<sup>155</sup> Dabei stellt er vor allem die korrektive Funktion der Zensur in eben diesem Moment des beginnenden kulturellen Niedergangs Anfang des 17. Jahrhunderts heraus.<sup>156</sup> Die Kontrolle von Texten habe hier nicht nur dem *nützlichen* Ausmerzen falscher Aussagen zum *Schutz* und *Wohl* der Gläubigen gedient, sondern das Abgleiten des ganzen Landes in Orientierungslosigkeit verhindert.<sup>157</sup> Für Pinta Llorente, der sich als Verfechter eines freien Geistes beschreibt, ist die Zensur in erster Linie ein Instrument zur Bewahrung der *Wahrheit* vor Subversion und Unmoral.<sup>158</sup>

In einem abschließenden Resümee unterstreicht er erneut die positive Wirkung, die sowohl Inquisition als auch die Zensur auf die heikle politische, religiöse und soziale Situation des Landes gehabt hätten:

Se achacó a la Inquisición la responsabilidad de la decadencia pero el erudito y el investigador conocen cómo en medio del estiaje intelectual de España además de conservar las creencias religiosas de nuestros padres y abuelos, la censura inquisitorial, generosa y libérrima, cuando no se trataba de autores heterodoxos, ayudó siempre a combatir supersticiones ignaras, falsas tradiciones, devociones zafias y bochornosas, terribles desviaciones morales, y en los últimos años los brotes del antiespañolismo y las calumnias contra nuestra patria.<sup>159</sup>

Im gleichen Jahr thematisiert Pinta Llorente die Zensur der Inquisition in einem Beitrag in *ABC*,<sup>160</sup> in dem wiederum die kulturelle Entwicklung im Spanien der Renaissance im

---

<sup>153</sup> Pinta Llorente (1958: 12).

<sup>154</sup> Pinta Llorente (1958: 15).

<sup>155</sup> „La plenitud cultural en España culmina precisamente y simultánea con la máxima preponderancia inquisitorial. [...] Se instaura entonces una vida creadora, arraigando en la erudición las normas críticas y las musas humanista.“ Pinta Llorente (1958: 19).

<sup>156</sup> „[...] la Inquisición, que de vez en vez se dedicaba y entretenía en el estudio de expedientes abiertos contra judaizantes y moriscos se consagra, sobre todo, a la fiscalización de libros nacionales y extranjeros, a los trabajos de una censura casi siempre beneficiosa para el país, descartados yerros y desaciertos muy generales“. Pinta Llorente (1958: 19).

<sup>157</sup> „Sin esta censura, el estiaje espiritual, la decadencia y el confusionismo más abyectos hubieran invadido el ruedo peninsular, contribuyendo a agudizar la desorientación y la ignorancia en el país.“ Pinta Llorente (1958: 19).

<sup>158</sup> „[...] pero es, sin embargo, exigencia postular la censura docta y sabia ante la invasión de la teoría subversiva o de la inmoralidad flagrante que hubieran de contribuir al desorden social o a la mutilación de la dignidad humana [...]. La calificación inquisitorial coadyuvó así a intervenir toda mercancía contraria al verdadero genio nacional, es decir a nuestra conciencia religiosa y a nuestras tradiciones sociales y políticas.“ Pinta Llorente (1958: 19-20).

<sup>159</sup> Pinta Llorente (1958: 31).

<sup>160</sup> Pinta Llorente, Miguel de la. „Problemas de la cultura española“. 5.3.1958. In: *ABC*. Madrid. S. 27.

Mittelpunkt steht. Ausgehend von seiner bereits dargestellten positiven Bewertung der Funktion und Wirkung der Zensur des *Santo Oficio* führt der Autor hier die institutionalisierte Mittelmäßigkeit als Grund für die Dekadenz der Epoche an. Wie schon zuvor, versucht er die negativ konnotierte Inquisition mit ihrer Zensur in ein besseres Licht zu rücken, indem er andere Ursachen als Erklärung für den kulturellen Niedergang anbietet. Nicht die Zensur habe diese Entwicklung gefördert, sondern staatliche Institutionen und deren kleingeistige Vertreter.<sup>161</sup> Als Schutzwall gegen „ignoranten Aberglauben, falsche Traditionen und furchtbare moralische Abweichungen“ von der vorgegebenen Norm wird die Zensur in diesem Zusammenhang nicht nur als hilfreicher, sondern auch als *großzügiger* Mechanismus dargestellt.

Bei dem vierten Text handelt es sich um die 21 Jahre später erschienene Monografie *Humanismo, Inquisición*, in der ein Kapitel der *Inquisición y la literatura piadosa* gewidmet ist.<sup>162</sup> Auch wenn seine Thesen zur Inquisition und Zensur hier objektiver vorgetragen werden und seine Erörterungen vielschichtiger sind, so rückt er im Kern nicht von seiner früheren Argumentation ab:

La inquisición española intervino [...], ya prohibiendo *in totum*, o expurgando escritos que buscaban el escándalo, o se recomendaban por la ausencia de respeto, llegando a la contumelia o al ultraje de textos y temas sagrados. Esta era su misión: el previo examen o la censura en todo lo referente a la ortodoxia, disciplina eclesiástica o buenas costumbres, método que favorecía lógicamente la tradición, continuando así limpia y exenta de gangas y herrumbres, salvándose el respeto de personas y expresiones textuales de las letras sagradas.<sup>163</sup>

Wie schon in seinen vorherigen Texten ausgeführt, dienen dem Autor gemäß die mit besonderer Strenge angewandten Zensurmaßnahmen bei der religiösen (hier als „fromm“ bezeichneten) Literatur dem *Wohle* der Gläubigen. Dank Inquisition und Zensur sei es gelungen, den *reinen* nationalen Geist vor Aberglauben, falschen mystischen Visionen etc. zu bewahren.<sup>164</sup> Vom katholischen Dogma und dessen orthodoxer Auslegung abweichende Texte werden damit

---

<sup>161</sup> „Esta mediocridad *consagrada* se alió, como en todas las épocas, con el terrible vicio de la envidia; que en este caso se enfrentaba contra la cultura y el talento, dones, por cierto, intransferibles, una envidia *biológica* sorprendente, contra el hombre de espíritu desbordando complejidad, sutileza crítica y noble pasión intelectual.“ Pinta Llorente in *ABC* Madrid (5.3.1958: 27) [Hervorhebungen im Original].

<sup>162</sup> Pinta Llorente (1979: 169-185).

<sup>163</sup> Pinta Llorente (1979: 170).

<sup>164</sup> „[...] la Inquisición logró con sus interferencias y actividades depurar el sentimiento religioso nacional, impidiendo el mayor entontecimiento de los españoles, salvando la pureza de su fe, combatida por una clerigalla destituida, no de la exigente cultura, sino hasta del buen sentido que debe presidir toda empresa digna de tal nombre“. Pinta Llorente (1979: 170-171).

automatisch als Tabu markiert.<sup>165</sup> Dazu zählt der Gebrauch ketzerischer Ausdrücke ebenso wie die Propagierung von Wunderglauben jeglicher Art.<sup>166</sup> Die der Erziehung und Ausbildung von Kinder und Jugendlichen dienenden frommen Texte erfordern eine äußerst sorgfältige Überprüfung.<sup>167</sup>

Eine Antwort auf die erste eingangs formulierte Frage, wie Pinta Llorente aus seiner Perspektive des Historikers die Arbeit der Zensoren einschätzt und damit, möglicherweise unbewusst, auch seine eigene Tätigkeit in der franquistischen Zensur bewertet und rechtfertigt, findet sich in all den gesichteten Texten: Die Zensur wird durchgängig als unerlässliches ‚Bollwerk zum Schutz‘ der spanischen Gesellschaft des 16. und 17. Jahrhunderts präsentiert. Als Gefahren, die durch sie *abgewehrt* werden sollten, wird manchmal das Böse im Allgemeinen genannt, an anderen Stellen weist der Autor konkret auf die Bedrohung durch Aberglaube oder Ignoranz hin. Neben der Unterbindung religiösen Irrglaubens, habe die Zensur der spanischen Nation vor allem im Hinblick auf politische und moralische Fragen einen großen Dienst erwiesen, so der Historiker. Die Parallelen zwischen den pro-zensorischen Argumenten Pinta Llorentes und den offiziell verlautbarten Beweggründen des franquistischen Regimes sind offensichtlich. Auch im Spanien des 20. Jahrhunderts sollte die Zensur zur Durchsetzung der ideologisch-politischen Ideale der Machthaber beitragen, die soziale, politische und religiöse Einheit wiederherstellen und (unmündige) Bürger vor schädlichem Gedankengut *bewahren*.<sup>168</sup> In beiden Epochen wird der Faktor Angst zur Legitimation genutzt, drohe bei einem Verlust von staatlicher Autorität doch immer ein ‚Schreckensszenario‘ chaotischer Zustände.

Die durchgehende Verteidigung der Nützlichkeit und Notwendigkeit der Zensur in Pinta Llorentes historischen Studien beweist, dass er damit nicht nur dem franquistischen Diskurs Genüge tat, sondern seine eigene Überzeugung zum Ausdruck brachte. Die persönlichen Erfahrungen mit dem Spanischen Bürgerkrieg einerseits sowie seine Beschäftigung mit den politischen und moralischen Phänomenen einer Epoche im Niedergang andererseits hatten ihn offensichtlich zu der Auffassung gebracht, dass politische Instabilität, moralischer Sittenverfall und der Verlust von Traditionen immer mit furchtbaren Konsequenzen für Volk und Land verbunden seien. Die Zensur schütze hiervor und gewährleiste durch das Einwirken auf und

---

<sup>165</sup> Als Beispiel hierfür wird u. a. das Zensurgutachten zu *Puerta de la luz* von Fray Agustín Núñez Delgadillo angeführt, in dem es heißt: „Toda esta obra está llena de hechos apócrifos, ridiculeces, puerilidades, etc.; semejantes obras dan motivo sobrado a los incrédulos para ridiculizar nuestra sagrada Religión. Ni ésta necesita de semejantes medios para excitar la verdadera devoción de los fieles.“ Pinta Llorente (1979: 178).

<sup>166</sup> Pinta Llorente (1979: 181).

<sup>167</sup> Pinta Llorente (1979: 182).

<sup>168</sup> Vgl. Kapitel 3 *Zensur und Zensoren im Franquismus*.



Kontrollieren von literarischen Texte zudem die kontinuierliche Lenkung der Bevölkerung im Sinne derer, die sich im Besitz der ‚absoluten‘ Wahrheit glauben. In dieser Hinsicht ist sie ‚produktiv‘, denn nach der Überzeugung Pinta Llorentes werde nicht nur *Unwahres* getilgt, sondern auch *Wahres* hervorgebracht. Inwieweit er sich der Problematik und Gefährlichkeit des einseitigen Gebrauchs dieses Instruments bewusst war, lässt sich den Texten nicht eindeutig entnehmen.

### 3.4.2 Die Zensurtätigkeit Pinta Llorentes

Als Angehöriger des Augustinerordens gehörte Pinta Llorente zu den *lectores eclesiásticos*, so dass er vorwiegend zur Beurteilung von religiösen und moralischen Aspekten in literarischen Texten eingesetzt wurde.<sup>169</sup> Der Beginn seiner Tätigkeit kann nicht exakt bestimmt werden. In den von Larraz’ gesichteten Gutachten tritt er zum ersten Mal am 27. Oktober 1954 als Zensor in Erscheinung.<sup>170</sup> Der letzte hier erfasste *informe* dieses Zensors stammt vom 17. Oktober 1962. Bei Rojas Claros heißt es, dass er seine zensorische Arbeit 1963 beendet habe.<sup>171</sup> Lucía Montejo Gurruchaga erwähnt Pinta Llorente als Zensor im Zusammenhang mit Werken von Carmen Kurtz. Dabei weist sie auf seine jahrzehntelange Tätigkeit für die Zensurinstitution hin, ohne dies zu konkretisieren.<sup>172</sup> Was die Qualifikationsvoraussetzungen betrifft, so erfüllt Pinta Llorente die vier maßgeblichen Kriterien der ersten „Generation“: Er hat mindestens einen Universitätsabschluss im Fach Geschichte und seit 1944 eine Vielzahl von Büchern veröffentlicht. Im Rahmen seiner religiösen Ausbildung hat er mehrere klassische Sprachen erlernt und übt als Priester ein kirchliches Amt aus. Darüber hinaus kann davon ausgegangen werden, dass seine Forschung zur Zensur der Inquisition als Zusatzqualifikation gewertet wurde und ihn geradezu zu einem idealen Anwärter auf einen Zensorenposten gemacht hat.

---

<sup>169</sup> Den Angaben bei Rojas Claros lässt sich entnehmen, dass er einer der festangestellten Zensoren der Kontrollbehörde war. Rojas Claros (2013: 53).

<sup>170</sup> DS Larraz in *R* (16.6.1954; 3861-54) und DS Larraz in *R* (3.9.1954; 5393-54). In beiden Fällen datieren die Gutachten Pinta Llorentes vom 27.10.1954. In der Gehaltsliste der *Lektoren* von 1954 ist er allerdings nicht aufgeführt. S. Abellán (1980: 288). Möglicherweise ist diese Aufstellung Abelláns nicht vollständig, da auch Francisco Javier Aguirre Cuervo, ein weiterer kirchlicher Zensor ebenfalls nicht verzeichnet ist, obwohl er 1954 nachweislich für die Zensurbehörde tätig war.

<sup>171</sup> Rojas Claros (2013: 54).

<sup>172</sup> Montejo Gurruchaga, Lucía. 2006. „La narrativa de Carmen Kurtz: compromiso y denuncia de la condición social de la mujer española de posguerra“. In: *Arbor*. Bd. 182. Nr. 719. S. 414, Fn. 17. Eine Anfrage bei Montejo Gurruchaga im August 2013 konnte nicht zur Klärung dieses Punktes beitragen.

Innerbehördlich wird ihm die Zensorennummer 25 zugewiesen, die auf allen seinen *informes* der Datensammlung von Larraz bis zum 16. Januar 1961 nachweisbar ist.<sup>173</sup> Danach ist es, möglicherweise aufgrund einer der vielen Umstrukturierungen der Bücherzensur, zu Veränderungen gekommen, denn Pinta Llorente firmiert ab dem 23. Juni 1961 unter der Nummer 27.<sup>174</sup> Die von ihm verfassten Zensurgutachten pflegt er mit Vor- und Nachnamen zu unterschreiben.

Um eine genauere Vorstellung von Pinta Llorente als franquistischem Zensor zu bekommen, wurden die von ihm erstellten Gutachten in der Zusammenstellung von Larraz gesichtet und ausgewertet. In den neun hier nachweisbaren Jahren als *Lektor* hat er dabei zwei *informes* für Werke von Ana María Matute verfasst, die dort ebenfalls aufgeführt sind. Die insgesamt 52 von ihm angefertigten Gutachten dieses Zeitraums verteilen sich wie folgt auf die einzelnen Jahre: 1954 erstellt er fünf Gutachten, 1955 sind es zwölf, 1956 nur eins, 1957 vier, 1958 sieben, 1959 fünf, 1960 acht und 1961 und 1962 jeweils fünf.

Jahr	Anzahl Gutachten	Allein-gutachter	Revisions-gutachter	Erst-gutachter	Verbot	Druck-erlaubnis	Streichung
1954	5	1	4	-	-	1	3
1955	12	4	8	-	-	5	6
1956	1	1	-	-	-	-	1
1957	4	-	2	2	-	-	4
1958	7	6	-	1	1	4	2
1959	5	2	1	2	2	1	2
1960	8	3	3	2	2	3	3
1961	5	5	-	-	-	3	2
1962	5	3	2	-	-	1	4
<b>Gesamt</b>	<b>52</b>	<b>25</b>	<b>20</b>	<b>7</b>	<b>5</b>	<b>18</b>	<b>27</b>

<sup>173</sup> DS Larraz in R (9.1.1961; 61-216).

<sup>174</sup> DS Larraz in R (24.5.1961; 61-3566).

Bei 25 Werken ist Pinta Llorente der einzige Gutachter (bzw. Alleingutachter). In einem dieser Zensurfälle empfiehlt er ein Verbot. Dreizehn der von ihm begutachteten Texte autorisiert er zum Druck und bei elf Werken greift er durch Streichungen oder Modifikationsvorschläge zensierend ein. Chronologisch stellt sich dies wie folgt dar: 1954 nimmt er Streichungen in einem Werk vor. 1955 autorisiert er drei Texte ohne Probleme, in dem vierten (von insgesamt vier) fordert er Streichungen. 1956 verfasst er nur ein Alleingutachten mit Streichungsempfehlungen. 1957 erstellt er keinen *informe* dieser Art. 1958 kontrolliert er sechs Werke und empfiehlt ein Buchverbot, drei Autorisierungen und Streichungen in zwei Texten. 1959 schlägt er ein Buch zur Publikation vor und ordnet Streichungen für ein weiteres an. 1960 genehmigt er zwei der drei kontrollierten Werke zum Druck und greift in eines streichend ein. 1961 prüft er fünf Texte, wovon er drei ohne Probleme autorisiert und in zwei Interventionen vornimmt. 1962 fertigt er Gutachten zu drei Werken an, von denen er eins zur Veröffentlichung empfiehlt und die anderen beiden mit Streichungen zur Publikation freigibt.

Als Revisionsgutachter erstellt er insgesamt 20 *informes*, wobei Pinta Llorente zu zwei Werken kurioserweise sowohl das Erst- als auch das Zweitgutachten verfasst hat. In elf Fällen stimmt er nicht mit dem Urteil des Erstgutachters überein. Da die Fälle divergenter Beurteilung mehr über ihn als Zensor aussagen, als die der Übereinstimmung wird sich im Folgenden auf die Darstellung dieser Vorgänge konzentriert. Im Jahr 1954 gibt es zwei Texte, auf die das zutrifft. Bei beiden Werken hatten sich die Erstgutachter für ein Verbot ausgesprochen. Aufgrund der zweiten Begutachtung durch Pinta Llorente wird beiden die Erlaubnis zum Druck erteilt, wobei er in einen Text streichend eingreift. Ein Jahr später unterscheiden sich fünf der insgesamt acht Revisionsgutachten des Zensors im Hinblick auf dessen Entscheid. Auch hier hatte sich in drei Fällen mindestens je ein *Lektor* zuvor für ein Verbot ausgesprochen. Nach der Überprüfung durch Pinta Llorente werden alle drei Werke unter der Auflage, die im Text vorgenommenen Streichungen auszuführen, zum Druck freigegeben. 1957 weicht das Revisionsgutachten Pinta Llorentes in einem der beiden Fälle von dem des Erstgutachters ab, der ein Verbot vorgeschlagen hatte. Das konnte ebenfalls durch das zweite Gutachten Pinta Llorentes verhindert werden. Allerdings erfolgte die Bewilligung zur Publikation nur unter der Bedingungen, Streichungen auf 20 Seiten vorzunehmen. Im Jahr 1959 wird Pinta Llorente als vierter Revisionsgutachter zum Fall eines für die Zensur besonders schwierigen Textes herangezogen. Seine Bedenken sind dabei ebenso groß, wie die seiner drei Kollegen, so dass das Werk letztlich verboten wird. Im Jahr 1960 gibt es einen weiteren Fall unterschiedlicher

Einschätzungen. Auch hier hatte sich der Erstgutachter für das Verbot ausgesprochen, während Pinta Llorente die Druckgenehmigung empfiehlt, wobei sein *informe* mit dem Hinweis endet: „La novela, como puntualizamos, la labor de una loco“.<sup>175</sup> Der Verbotsempfehlung wird auch in diesem Fall Folge geleistet.

Diese Angaben sind insofern interessant für die Einschätzung Pinta Llorentes als Zensor, da den Entscheiden seiner Revisionsgutachten, außer bei dem zuletzt genannten Vorgang, in allen Fällen entsprochen wurde. Das weist darauf hin, dass dieser *Lektor* in der Zensurbehörde hohe Anerkennung genoss und seine Urteile als verlässlich galten. Diese Schlussfolgerung wird von den Daten, die über ihn als Verfasser von Alleingutachten ermittelt werden konnten, gestützt. Hier ist es nicht nur die Anzahl der *informes*, die ihn als ‚vertrauenswürdigen‘ Gutachter ausweisen, sondern auch die Tatsache, dass eine seiner Verbotsempfehlungen aus dem Jahr 1958 ohne eine zweite Einschätzung als endgültiger Entscheid akzeptiert wurde. Betrachtet man die Anzahl von Werken, für die ursprünglich das Verbot empfohlen worden war, die aber aufgrund der Revision Pinta Llorentes publiziert werden konnten (obschon in der Regel mit Streichungen), so sieht sich die Einschätzung Montejo Gurruchagas bestätigt, dass er trotz seines religiösen Hintergrunds als ‚moderater‘ Zensor bezeichnet werden kann.<sup>176</sup> Obwohl er eine konservative, dem franquistischen Diskurs entsprechende Haltung in seinen Schriften zur Zensur einnimmt, gibt es in seinen eigenen *informes* durchaus Hinweise auf eine kritisch-reflektierte, moderne und ‚tolerante‘ Einstellung als Zensor.<sup>177</sup> Gestützt wird diese These noch durch einen anderen Sachverhalt, der sich einem Brief von Miguel Delibes an seinen Verleger Josep Vergés bei Destino entnehmen lässt.<sup>178</sup> In diesem Schreiben vom 14. Juli 1964 will Delibes wissen, ob Vergés bereit sei, *El principe destronado* zu publizieren: „Si [...] estás resuelto a editarlo envía el ejemplar para la censura a P. Miguel de la Pinta Llorente, Agustino, Goya 87, Madrid, indicándole que lo haces por sugerencia mía. Este hombre lo sacará intacto.“<sup>179</sup> Offensichtlich bestand eine Verbindung zwischen Zensor und Autor, die Delibes Grund zu der Annahme gab, sich auf einen positiven Entscheid des kirchlichen *Lektors* verlassen zu können. In den 50er Jahren waren die Texte dieses Autors von dem Zensor Enrique

---

<sup>175</sup> DS Larraz in *R* (12.2.1960; 60-758).

<sup>176</sup> „En contra de lo que cabría esperar, solía ser más benévolo en sus juicios que otros.“ Montejo Gurruchaga in *Arbor* (2006: 414).

<sup>177</sup> Vgl. hierzu auch seine ‚großzügige‘ Haltung in dem Revisionsgutachten zu Manuel Arces *Oficio de muchachos*. S. Punkt 3.1 *Umsetzung der Zielvorgaben: Beispiele aus der zensorischen Arbeitspraxis*.

<sup>178</sup> Vila-Sanjuán, Sergio. „Avance editorial. Querido Delibes, querido Vergés“. [16.10.2002]. In: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2002/10/16/pagina-11/33998059/pdf.html?search=delibes%20verges>. Stand: 8.11.2013, 15.00.

<sup>179</sup> Vila-Sanjuán in *LV* (16.10.2002: 11).

Conde Gargollo begutachtet worden.<sup>180</sup> Zwischen Februar 1959 und Mai 1961 muss es dann zu einem Wechsel des Zensors gekommen sein, denn das erste Gutachten von Pinta Llorente zu einem Text von Delibes stammt vom 23. Juni 1961.<sup>181</sup>

Abschließend sollen noch die Zensureingriffe dieses Gutachters etwas genauer betrachtet werden. Im überprüfbaren Zeitraum zensiert er insgesamt 27 der von ihm kontrollierten Texte. In 22 Fällen geschieht dies aufgrund von Verstößen gegen die franquistischen Moralvorstellungen. Bei ‚nur‘ sieben Werken interveniert er wegen Angriffen auf das Dogma der katholischen Kirche. Kritik am Regime, dem *Caudillo* und dessen Politik bemängelt er in drei Texten und in zwei weiteren nimmt er Streichungen aufgrund sprachlicher Überschreitungen der zensorischen Grenzen vor. Die Interventionen verteilen sich dabei wie folgt auf den untersuchten Zeitraum: ‚Unmoralische‘ Handlungen bemängelt Pinta Llorente 1954 in zwei Werken, 1955 in fünf, 1956 in einem, 1957 bis 1959 in je zwei, 1960 in drei, 1961 in zwei und 1962 in drei. Textstellen mit Angriffen auf die Kirche zensiert er in je einem der von ihm begutachteten Texte in den Jahren 1954, 1955, 1957, 1960 und 1961. 1962 sind davon zwei Werke betroffen. Politisch-ideologische Kritik am Regime und dessen Repräsentanten moniert er 1956, 1959 und 1960 in je einem Werk. Verstöße gegen den franquistischen Sprachgebrauch streicht er in je einem Text von 1954 und 1955.

Mit Hilfe der zusammengetragenen Informationen sollen nun noch die zwei bisher offen gebliebenen Fragen beantwortet werden. Dass die Ansichten Pinta Llorentes zur Zensur der Inquisition in der Renaissance seine eigene zensorische Tätigkeit beeinflusst haben lässt sich insofern bestätigen, als er den Mechanismus der Literaturkontrolle in beiden Fällen als positiven Schutzfaktor der Leser verstanden hat. Ob ihm diese Einschätzung zur persönlichen Rechtfertigung seiner zensorischen Eingriffe gedient hat, ist zweifelhaft und nicht belegbar. Die vorliegenden Daten vermitteln den Eindruck eines überzeugten *Lektors*, der keine weitere

---

<sup>180</sup> Vgl. Riaño, Peio H. „Censores contra escritores“. [11.4.2012]. In: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2012/04/11/pagina-4/89213411/pdf.html?search=conde%20delibes>. Stand: 23.1.2014, 12.43. In der Datensammlung von Larraz finden sich für den Zeitraum von 1953 bis 1959 drei Gutachten Conde Gargollos zu den Texten *Mi idolatrado hijo Sisí*, *Diario de un cazado* und *La hoja roja*. S. DS Larraz in R (24.2.1953; 53-1236)/(23.12.1954; 55-16)/(20.12.1958; 58-5847).

<sup>181</sup> DS Larraz in R (24.5.1961; 61-3566). Unklar ist, wie und warum es zu dazu kam. Da in der Datensammlung nur *informes* bis 1962 berücksichtigt werden, gibt es keine bestätigten Informationen darüber, ob Pinta Llorente weitere Texte von Delibes zur Kontrolle übergeben wurden. Der genannte Brief von 1964 lässt dies aber vermuten, und gibt zudem Auskunft darüber, dass der Zensor zu diesem Zeitpunkt noch als *Lektor* tätig gewesen ist.

Legitimation benötigte.<sup>182</sup> Die Betrachtungsperspektive des Historikers ist deutlich wahrnehmbar, da er bei seiner bewertenden Interpretation der Aktualität immer den größeren Gesamtkontext im Blick behält. Im Spannungsfeld seiner konservativen Überzeugung und gleichzeitig aufgeschlossenen Haltung kommt er als Zensor immer wieder zu ‚moderaten‘ Entscheidungen, wenn es darum geht, Druckverbote abzuwenden und durch die Autorisierung zensierter Texte zu ersetzen.

Allerdings, und das beantwortet die dritte Frage nach den Interferenzen zwischen seinen Ansichten als Forscher der Zensur und seiner eigenen Gutachtertätigkeit, hatte diese ‚moderne‘ Einstellung klar markierte Grenzen. Die waren vor allem dann erreicht, wenn er Angriffe auf die gesellschaftliche Moral und das religiöse Dogma in literarischen Texten ausmachte. Beide Aspekte nehmen nicht nur in den hier erwähnten Schriften Pinta Llorentes eine herausragende Stellung ein,<sup>183</sup> sondern treten auch in seinen Gutachten, oft in der Gestalt universaler Werte, in Erscheinung. Diese galt es ebenso zu wahren wie den ‚gesunden‘ Geist jedes einzelnen Gläubigen und Lesers, was seiner Ansicht nach durch die literarische Zensur von Texten garantiert wurde. Als Beispiel lässt sich sein Revisionsgutachten zu José María Castillo Navarros Roman *El grito de la paloma*<sup>184</sup> nennen, in dem die Homosexualität eines Priesters thematisiert wird.<sup>185</sup> Dass es sich bei diesen Schilderungen durchaus um realistische Beschreibungen handelt, steht für Pinta Llorente außer Frage. Er betont aber auch die Notwendigkeit, den Leser vor der Zurschaustellung dieser ‚Verhältnisse‘ schützen zu müssen:

El censor que suscribe no puede negar la realidad de los casos que pueden presentarse en la vida entre gentes de sotana, pero es norma de derecho eclesiástico grave, y más en España por las leyes del concordato, no exhibir miserias e indignidades de este estilo que siempre son con quiebra y desdoro gravísimos de la Religión, haciendo un daño tremendo a las almas. Está la novela plagada de atrocidades a través de todo el curso de ella, y lamentamos mucho tener que decir que no debe permitirse su publicación.<sup>186</sup>

---

<sup>182</sup> Da er aber selbst zahlreiche Bücher geschrieben hat und damit neben der Position des Zensors auch die des Schriftstellers in einem Zensurverfahren kennt, kann zumindest nicht ausgeschlossen werden, dass er sich mit solchen Überlegungen auseinandergesetzt hat.

<sup>183</sup> Vgl. hierzu z. B. auch seinen Artikel *En torno a la juventud* vom 6.12.1966. In: *ABC*. Madrid. S. 29.

<sup>184</sup> DS Larráz in *R* (13.11.1959; 59-4942). Dem von ihm angefertigten zweiten Gutachten vom 16.1.1960 war der erste *informe* Conde Gargollos am 27.11.1959 vorangegangen, in dem dieser das Verbot des Textes empfohlen hatte.

<sup>185</sup> „Este fraile es homosexual, y se entendió con Mauricio, el rojo a través de muchos años. Este fraile tiene en su haber el fornicar y luego ir a decir misa.“ DS Larráz in *R* (13.11.1959; 59-4942).

<sup>186</sup> DS Larráz in *R* (13.11.1959; 59-4942).

## 4 Diktatur in der Literatur: Der Akt der Zensur

Zur Erfassung des Verfahrens der literarischen Zensur bieten sich als theoretische Grundlage die Überlegungen Michel Foucaults zu den „Mitteln der guten Abrichtung“ in Disziplargesellschaften an, die er in *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* entwickelt.<sup>1</sup> Im Besonderen der von ihm hier analysierte Vorgang der Prüfung,<sup>2</sup> entspricht der Zensurprozess seinem Wesen und seiner Organisation nach auf machstruktureller Ebene doch eben diesem Verfahren, das Foucault als einen „normierenden Blick, eine qualifizierende, klassifizierende und bestrafende Überwachung“ definiert.<sup>3</sup> Durch die Prüfung geraten sowohl der Text als auch der Schriftsteller in den Einflussbereich der Zensur und des Zensors. Der Kerngedanke des Prüfungsmechanismus lautet dabei wie folgt: „Im Herzen der Disziplinarprozeduren manifestiert sie [die Prüfung] die subjektivierende Unterwerfung jener, die als Objekte wahrgenommen werden, und die objektivierende Vergegenständlichung jener, die zu Subjekten unterworfen werden.“<sup>4</sup> Folgt man diesen Überlegungen, so wird im Zensurverfahren der Autor vom Zensor als Objekt wahrgenommen und dadurch einem Prozess der Vergegenständlichung ausgesetzt. Vermittels der zensorischen Beurteilung bzw. Interpretation wird aus dem so objektivierten Autor ein unterworfenes Subjekt. Durch die Prüfung des Zensors soll herausgefunden werden, welche Ideen und Intentionen den im Text vom Autor gemachten persönlich-subjektiven Aussagen ‚wirklich‘ zugrunde liegen.<sup>5</sup> Das Ziel dieses Vorgangs ist zum einen die Adaptation des Autors an die Vorgaben des Systems<sup>6</sup> und damit letztlich ein in den Dienst nehmen seiner öffentlichkeitswirksamen Tätigkeit. Zum anderen versucht die Bücherzensur und damit auch das Regime auf diese Art und Weise, den Text als Gegenstand und Zielobjekt der Prüfung zu vereinnahmen und für die eigenen dogmatischen Interessen nutzbar zu machen. Seine Überprüfung auf Konformität mit den

---

<sup>1</sup> Foucault, Michel (1994: 220).

<sup>2</sup> Die Theorie Foucaults ist für die Zensurthematik sehr ergiebig: Vermittels seiner Reflexionen können zum einen die die Literaturkontrolle beeinflussenden Faktoren sowie die reziproke Relation zwischen Zensor, Autor und Text dargestellt und zum anderen alle wichtigen Elemente dieses Verfahrens in ihrem durch Macht strukturierten, systemischen Kontext verortet werden. Zwar hat die Analyse Foucaults in *Überwachen und Strafen* die Formierung von Disziplinarmacht und -gesellschaften im Zeitraum vom 17.-19. Jahrhundert zum Gegenstand, die charakteristischen Merkmale des von ihm untersuchten Prozesses der Machtausübung lassen sich aber auch auf aktuellere Entwicklungen des 20. und 21. Jahrhunderts übertragen.

<sup>3</sup> Foucault (1994: 238).

<sup>4</sup> Foucault (1994: 238). Auf die diesem Modell zugrundeliegenden Machtverhältnisse, die auch zwischen Autor und Zensor bestehen, wird an dieser Stelle nicht weiter eingegangen.

<sup>5</sup> Ganz im Sinne der ursprünglichen Bedeutung des lateinischen Terminus „subiectum“.

<sup>6</sup> Die zulässigen ästhetischen bzw. künstlerischen Repräsentationen bestimmt das franquistische Regime, denn „der gesamte Bereich des Ästhetischen [...] existiert als staatlicher Erlaß“. Butler (1998: 145).

Normen und Regeln der Autorität soll zu dessen Transformation hin zur vom Regime angestrebten Homogenität führen, indem der Zensor alles von den Vorgaben Abweichende streicht. So findet auf Textebene ebenfalls eine Art Objektivierungsprozess des subjektiven Gegenstands statt. Dieser beginnt im Franquismus mit der Zuordnung einer zensurinternen Bearbeitungsnummer und endet mit der (vordergründigen) Anpassung an die Werte des Regimes. In gewisser Weise fungiert er somit als ‚Träger‘ der implementierten Ideologie des Regimes.

Nach Foucault verknüpfen sich im Prüfungsprozess „das Zeremoniell der Macht und die Formalität des Experiments, die Entfaltung der Stärke und die Ermittlung der Wahrheit.“<sup>7</sup> Im Akt des Zensierens übt der Zensor die ihm vom Regime zugewiesene Macht in formalisierter Weise aus.<sup>8</sup> Dadurch manifestiert sich die Stärke des Regimes, das diesen Vorgang ermöglicht und dem Zensor die Macht zum prüfenden Eingreifen in ein literarisches Werk verleiht, um auf diese Weise die ‚Absichten‘ eines Textes ermitteln zu können. Sein Gehalt wird so auf Übereinstimmung mit den Werten und der ‚Wahrheit‘ des Systems geprüft.<sup>9</sup> Bei Diskrepanzen

---

<sup>7</sup> Foucault (1994: 238).

<sup>8</sup> Den Dienstweg der franquistischen Zensur ‚beschreibt‘ Juan Goytisolo in dem Essay *Escribir en España* und evoziert dabei auch das Bild der zeitgenössischen spanischen Gesellschaft: „Si algún ciudadano español tiene la idea un tanto disparatada de escribir una novela o componer un poema inconformistas -¿quién lee, en verdad, esta clase de literatura en España?- y encuentra un editor suficientemente altruista que se decida a publicarlos – perdiendo dinero claro está– el original debe pasar por las manos del prestigioso Departamento de Orientación y Consulta –último nombre de pila de la censura– a fin de que en un plazo más o menos breve –de dos semanas a un año y, a veces, más aún– los funcionarios de este Departamento –sacerdotes, militares y ciudadanos pura y simplemente– resuelvan, a la luz de los principios de la moral católica y de los intereses del Estado, si su publicación es o no es oportuna. Y el joven inexperto que describe escenas eróticas o evoca, sin condenarlo, un amor ilícito o gasta ironías acerca de la religión oficial o del orden existente recibe un billetecito en donde amablemente se le dice: «No procede», o se le devuelve el manuscrito con la lista de los cortes necesarios, que van desde la eliminación de capítulos o pasajes enteros a la supresión de frases y hasta de palabras crudas que pudieran ofender a una eventual lectora de provincias. Todo esto, con una gran cortesía, sin violencias ni amenazas de ninguna clase.“ Diese schon fast sarkastisch anmutende Darstellung der staatlichen Literaturkontrolle, ergänzt Goytisolo im Anschluss mit folgendem Kommentar: „En uno y otro caso se trata de una saludable advertencia destinada a facilitar la comprensión de un hecho real y tangible: para perseverar en tan duro oficio, mejor que seguir libremente la inspiración o analizar la realidad tal y como la percibe a través de su propia experiencia conviene el joven escritor se adapte a las exigencias morales y sociales que le permitirán escribir libros que la prensa se encargará de jalear como corresponde y aspirar, incluso, si sus disposiciones son buenas, a uno de los numerosos premios literarios que proliferan por el país.“ Goytisolo, Juan. 1982. *El furgón de cola*. Barcelona. Seix Barral. S. 43-44.

<sup>9</sup> Das Konzept ‚Wahrheit‘ fungiert in diktatorialen Kontexten weniger als strukturierendes denn als normatives Instrument, mit dem Regime ein einziges Wirklichkeitsbild in der Gesellschaft zu etablieren versuchen, in dem eigene Interessen und Vorstellungen verabsolutiert sind. Zu inhaltlicher und formaler Gestalt gelangt ‚Wahrheit‘ in den programmatischen Glaubenssätzen und dem ideologischen Überbau autoritärer Systeme. Der offizielle Diskurs des Franquismus, d. h. dass Geschriebene, was in Spanien nach zensorischer Überprüfung in unterschiedlichen Formaten publiziert und rezipiert werden konnte, war in politischer, moralischer und religiöser Hinsicht durchsetzt mit diesem Dogma. Demzufolge determinierte dieser Diskurs die kreative Schaffung von Texten und diente als Referenz, Projektionsfläche oder Herausforderung.



zwischen beiden werden nonkonforme Stellen oder Texte eliminiert,<sup>10</sup> so dass im ‚Idealfall‘ aus der Sicht des Zensors das Werk propagandistisch für die Botschaften des Regimes nutzbar wird. Zensiert wird somit nicht nur durch die Eliminierung unzulässiger Aussagen, sondern auch durch die Auswahl der Themen und deren sprachlicher Umsetzung, die gemäß der staatlichen Vorgaben akzeptabel sind und verbreitet werden können.<sup>11</sup> Zensor und Autor, die durch den Text miteinander in Verbindung treten, stehen zum einen in einer, wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß interdependenten Beziehung der Abhängigkeit mit reziproken Auswirkungen für beide Beteiligten: So ist der Autor nicht nur an das Urteil des Zensors gebunden, sondern die berufliche ‚Existenzberechtigung‘ des Zensors auch an die vom Autor zur Zensur eingereichten Texte.<sup>12</sup> Zum anderen weist ihre Relation konterdependente Merkmale auf: Aus der Perspektive des Schriftstellers ist das offensichtlich, da dieser trotz seiner Abhängigkeit vom *Nihil obstat* nicht nur bei der literarischen Bearbeitung zensurkritischer Thematiken eine gegen den *Lektor* gerichtete Position einnimmt und diesen als Gegner betrachtet. Die Haltung des Zensors gegenüber nachweislich nonkonformen Autoren kann ebenfalls konterdependente Züge annehmen, ‚zwingt‘ ihn seine Aufgabe als Wächter des Wertekanons doch unweigerlich in eine gegen den regimekritischen Autor gerichtete Stellung.

#### 4.1 Die Konsequenzen des Prüfungsverfahrens

Die Konsolidierung der Ideale des Franquismus, die u. a. durch die Transformierung literarischer Texte unterstützt werden sollte, ist auch insofern angestrebtes Ziel der Prüfung, als in diesem Verfahren ein bestimmter Typ der Machtausübung mit einem bestimmten Typ der Wissensformierung kombiniert wird.<sup>13</sup> Durch die systematische Selektion von Informationen wird letztlich die Formierung von Wissen gesteuert, da gewünschte Aussagen autorisiert und unerwünschte in den Bereich des Tabus verbannt werden. Denn „die politische Besetzung des

---

<sup>10</sup> Die Tilgung oder Modifikation verbotener Thematiken geht dabei immer auch mit der Wiederholung der tabuisierten Textgegenstände einher. Vgl. u. a. Butler (1998: 59), die diesen Tatbestand bei der Analyse verbotener Äußerungen im Zusammenhang mit der „Hass-Rede“ untersucht.

<sup>11</sup> „Así pues, además de arrancar las malas hierbas, habría que «cultivar» los ingenios.“ Portolés (2016: 168).

<sup>12</sup> Auf diesen Aspekt der wechselseitigen Abhängigkeit kommt auch Butler im Zusammenhang mit der *hate speech* zu sprechen: „Der Akt der Eingrenzung [...] ist davon abhängig, dass überhaupt erst ein einzuschränkender Sprechakt hergestellt wird, wobei diese Herstellung ihrerseits bereits das Werk der Einschränkung einleitet.“ Butler (1998: 153). Die Überlegungen der Philosophin in *Haß spricht. Zur Politik des Performativen* beziehen sich auf das Sprechen in Machtkonstellationen, werden für den franquistischen Zensurkontext aber zur Veranschaulichung von in schriftlichen Texten festgehaltener ‚Rede‘ herangezogen.

<sup>13</sup> Foucault (1994: 241).

Wissens erfolgt ja nicht bloß auf der Ebene des Bewusstseins und der Vorstellungen und in dem, was man zu wissen glaubt, sondern auf der Ebene dessen, was ein Wissen ermöglicht“, so Foucault.<sup>14</sup> Die besondere Signifikanz der Auswahl und Einschreibung von Wissen in den Diskurs einer Gesellschaft wird auch von Butler thematisiert.<sup>15</sup> So hängt der vorläufige Erfolg von performativen Äußerungen nicht davon ab, ob die Sprachhandlung von einer bestimmten Absicht kontrolliert wird, sondern von der Tatsache, dass in diesem Sprechakt vorangegangene Rede anklingt und „*sie sich mit autoritativer Kraft anreichert, indem sie vorgängige autoritative Praktiken wiederholt bzw. zitiert.*“<sup>16</sup> Die performative Kraft der Rede speist sich u. a. aus dem Ritual der konventionalisierten Wiederholung, bei gleichzeitiger Verbergung derselben. Durch das Herausstellen bestimmter historischer Ereignisse, Mythen und Werte und deren Einschreibung in den offiziellen Diskurs versuchte das franquistische Regime sich diese performative Kraft durch den Rückgriff auf die spanische Vergangenheit (z. B. die Katholischen Könige) zunutze zu machen und sich damit zu legitimieren und abzusichern.

Eine weitere Konsequenz des Verfahrens der Prüfung ist, dass sie die Nutzung der Sichtbarkeit zur Machtausübung umkehrt. Nach Foucault manifestierte sich die Stärke der traditionellen Macht u. a. durch das zur Schau stellen ihres Potentials und der Verbannung der Untergebenen in den Bereich der Unsichtbarkeit,<sup>17</sup> was in Disziplinargesellschaften nun ins Gegenteil verkehrt wird. Für den franquistischen Zensurkontext bedeutet das, dass gemäß dem panoptischen Prinzip das zu überwachende Subjekt Autor durch seinen Text sichtbar gemacht wird, steht dieser doch im Mittelpunkt der Überprüfung, wohingegen der Zensor unsichtbar bleibt.<sup>18</sup> Den franquistischen Zensoren war es z. B. untersagt, auf Korrespondenz von Autoren oder Verlagen zu reagieren<sup>19</sup> und durch die Vergabe von Zensorennummern sollte ihre Identität verborgen und ihre Anonymität gewahrt werden. Der Schriftsteller wurde gesehen, ohne selber zu sehen und war damit (wiederum) das Objekt einer Information, aber nicht das Subjekt einer Kommunikation.<sup>20</sup> Die Unsichtbarkeit der Literaturkontrolleure und der Zensurvorgänge lassen sich durch das Bild einer *Black Box* darstellen: Das Resultat in Form eines Zensurenentscheids

---

<sup>14</sup> Foucault (1994: 239).

<sup>15</sup> Die Philosophin untersucht dabei ausgehend von der Sprechakttheorie Austins die verletzende ‚Wirkung‘ von Worten als Akte.

<sup>16</sup> Butler (1998: 78) [Hervorhebung im Original].

<sup>17</sup> Foucault (1994: 241). Mit traditioneller Macht bezieht er sich auf die Epoche vor der Entstehung von Disziplinarsystemen, d. h. vor dem 17. Jahrhundert.

<sup>18</sup> Foucault (1994: 216).

<sup>19</sup> Hierzu heißt es in dem Rundschreiben Nr. 110 der *Delegación Nacional de Propaganda* unter Abschnitt 4, Punkt 9: „Las cartas particulares, sobre publicación de obras, enviadas a un funcionario del Servicio, no serán contestadas dándose por no recibidas.“ Abellán (1980: 267).

<sup>20</sup> Foucault (1994: 257).

gab weder Informationen über die zensurinternen Abläufe noch über die Verantwortlichen preis. Die Entscheidungen der Behörde über Buchverbote, Streichungen oder den Appell zur Modifikation von Texten wurden lediglich mitgeteilt, aber nicht erklärt.<sup>21</sup>

Das Urteil eines Zensors, das maßgeblich über das weitere Schicksal eines Werkes entscheidet, ist aber nicht nur das persönliche Verdikt eines Individuums, sondern vor allem das Resultat einer gelenkten, geregelten Lektüre. Butler beschreibt eine solche Konstellation als Sprechen in bürokratischen Formen, das ohne konkrete Sprecher stattfinden kann:<sup>22</sup> „Die bürokratische und disziplinäre Diffusion der souveränen Macht bringt das Gebiet einer diskursiven Macht hervor, die ohne Subjekt verfährt und dabei zugleich das Subjekt konstituiert“.<sup>23</sup> Damit negiert sie nicht etwa die Existenz der die Rede verbreitenden Subjekte, sondern stellt heraus, dass diese nicht die Urheber des Diskurses sind, den sie hervorbringen und dass ihre Absichten auf die Bedeutung der diskursiven Rede wenig Einfluss haben.<sup>24</sup> Das entbindet das Subjekt allerdings nicht von der Verantwortung, die es für sein Sprechen übernehmen muss. Dieses Phänomen traf im franquistischen Zensurkontext in gewissem Maße auch auf die Zensoren zu, die trotz der ihnen vom Regime verliehenen Machtkompetenzen im Bereich der Zensur letztlich nur die Einhaltung der vorgegebenen Zensurkriterien kontrollierten und durchsetzten. In ihrer Funktion vom Machthaber konstituiert gingen in ihre Beurteilungen von Texten aber sehr wohl auch persönlich-subjektive Sichtweisen mit in die Urteilsfindung ein, wie in den Punkten 3.1 und 3.3 dargestellt wurde.

Eine letzte Konsequenz der Prüfung ist, dass sie Individualität dokumentiert, was Foucault wie folgt beschreibt: „Die Prüfung stellt die Individuen in ein Feld der Überwachung und steckt sie gleichzeitig in ein Netz des Schreibens und der Schrift; sie überhäuft sie und erfasst sie und fixiert sie mit einer Unmasse von Dokumenten.“<sup>25</sup> In der franquistischen Zensurbehörde erfolgte die Dokumentation der einzelnen Texte und Erfassung der Autoren im Verlauf des formalisierten bürokratischen Kontrollverfahrens, das ausnahmslos durchlaufen werden musste. Selbst bereits kontrollierte Werke mussten vor dem Druck einer neuen Auflage erneut den administrativen Dienstweg durchlaufen.<sup>26</sup> Bei Foucault heißt es hier weiter, dass im Verlauf

---

<sup>21</sup> Wie die Beschreibung des Zensurverfahrens von Goytisolo eindrücklich illustriert.

<sup>22</sup> Butler (1998: 54).

<sup>23</sup> Butler (1998: 54).

<sup>24</sup> Butler (1998: 55).

<sup>25</sup> Foucault (1994: 243).

<sup>26</sup> Zwar entstanden dabei keine „Unmassen“ von Dokumenten, aber jeder Schritt in diesem geregelten Verfahren wurde schriftlich vermerkt und musste von den entsprechenden Stellen autorisiert und abgezeichnet werden. Die einzelnen Schritte eines Zensurverfahrens waren dabei die folgenden: Die Einreichung eines Werkes zur Zensur

der Prüfung eine Reihe von Codes der Disziplinarindividualität entstehen, womit er sich auf die Erkenntnisse bezieht, die durch das Vereinheitlichen und Verschlüsseln von individuellen Merkmalen im Prüfungsprozess ermittelt werden können.<sup>27</sup> Diese Codes zusammen mit der Dokumentation von vor allem den Verstößen gegen die franquistischen Zensurkriterien ermöglichten es, den Grad der Kontrolle je nach Autor individuell anzupassen. So wurden aus Schriftstellern bürokratische ‚Fälle‘, die eben dadurch nicht nur zum Gegenstand der Erkenntnis, sondern auch zur Zielscheibe der Macht werden konnten.<sup>28</sup> War die Biografie bis zur Entstehung der Disziplinargesellschaft eine potentielle Machtquelle der Individuen, so wird dies in autoritären Systemen nun umgekehrt. Im Rahmen der Prüfung wird „die Schwelle der beschreibbaren Individualität“ herabgesetzt und die Beschreibung zu einem Mittel der Kontrolle und Beherrschung gemacht, was das asymmetrische Machtverhältnis zwischen Autor und Zensor weiter steigert.<sup>29</sup>

## 4.2 Die Sanktionsmaßnahmen des Prüfungsverfahrens

Die Etablierung und Anwendung von Sanktionen dienen in erster Linie dazu, die vom Regime bestimmte Grenze zwischen dem, was in Texten zulässigerweise zum Ausdruck gebracht werden kann und was nicht, aufrechtzuerhalten. Die festgelegten Konventionen, im Franquismus z. B. die katholischen Wertvorstellungen und die daraus abgeleiteten moralischen Normen, beschränkten nicht nur den Bereich dessen, was geschrieben werden durfte, sondern erzeugten ihn durch die Tabuisierung und den Ausschluss bestimmter Themen und Ausdrucksformen überhaupt erst. Die möglichen Zensurenentscheide für einen literarischen Text reichten von der *autorización* über die *autorización condicionada* (vorbehaltlich der Streichung oder Modifikation bemängelter Textstellen) bis hin zur *denegación*, die je nach Schwere des

---

hatte durch das Ausfüllen eines Vordrucks zu erfolgen, was in der Regel vom Verlag vorgenommen wurde. Die wichtigsten Informationen, wie z. B. der Name des Autors und der Titel des Werks, die Vorgangsnummer innerhalb der Behörde und die Zensorennummer des Bearbeiters wurden dann auf einer Karteikarte vermerkt. Auf der Rückseite dieser Karte wurde nach Abschluss der Überprüfung die Entscheidung des Zensors notiert. Der *Lektor* erstellte nach beendeter Lektüre ein Zensurgutachten (ebenfalls anhand eines vorgedruckten Formulars) mit seiner Entscheidung, das von verschiedenen, ihm hierarchisch übergeordneten Stellen, abgezeichnet werden musste. Die endgültige Autorisierung zur Veröffentlichung wurde erst erteilt, nachdem der Verlag eine bestimmte Anzahl gedruckter Werke im Depot der Zensur abgeliefert und wiederum mit einem Vordruck bestätigt hatte, dass der gedruckte Text mit dem zur Zensur eingereichten Manuskript identisch war.

<sup>27</sup> Foucault (1994: 244). Als Beispiel führt er hier den medizinischen Code von Symptomen Kranker oder den schulischen Code der Verhaltensweisen und Leistungen von Schülern an. Für den Zensurkontext kann als Beispiel für einen solchen Code die Konformität oder Non-Konformität eines Autors genannt werden.

<sup>28</sup> Foucault (1994: 246).

<sup>29</sup> Foucault (1994: 247).

‚Vergehens‘ mit einer Anzeige verbunden sein konnte.<sup>30</sup> Solch repressive Maßnahmen als strukturellem Bestandteil autoritärer Regierungen werden bei Foucault als kleiner Strafmechanismus beschrieben, der im Zentrum aller Disziplinarsysteme arbeitet und „mit seinen eigenen Gesetzen, Delikten, Sanktionsformen und Gerichtsinstanzen so etwas wie ein Justizprivileg genießt“.<sup>31</sup> Diese institutionalisierte Bestrafungsinstanz hat bei Verstoß gegen die Regeln eine doppelte Wirkung: Zum einen die Einstufung des Individuums, in diesem Fall des Autors und dessen Text, nach Tauglichkeit und Gebrauch, den das Regime von ihm (bzw. ihnen) machen kann (zum Zweck der Propaganda). Zum anderen wird ein ständiger Druck auf den Schriftsteller ausgeübt, damit er sich demselben Muster unterwirft, hier den Zensurkriterien (zum Zweck der Indoktrination): „Damit sie sich alle gleichen“.<sup>32</sup> Auf die daraus resultierende, behördlicherseits gewünschte Uniformität als einem Merkmal von autoritären Systemen weist auch Brink in dem Essay *Writing in a state of siege* hin: „[...] a power which is narcissist by nature, striving constantly to perpetuate itself through cloning, approaching more and more a state of utter homogeneity by casting out whatever seems foreign or deviant“.<sup>33</sup>

Der Verstoß gegen die markierten Tabugrenzen kann die Streichung einzelner Worte und Abschnitte, ganzer Seiten oder die vollständige Untersagung der Publikation eines Werks zur Folge haben. All diese Maßnahmen gehören bei Foucault zu den Verfahren des diskursiven Ausschließens.<sup>34</sup> Das Verbot in all seinen Varianten stellt dabei die sichtbarste und zugleich vertrauteste Form der Exklusion dar und kann sich in drei unterschiedlichen Arten manifestieren: Dem Tabu des Gegenstands, dem Ritual der Umstände und dem Recht des sprechenden bzw. schreibenden Subjekts. Im franquistischen Zensurkontext definierten die festgelegten Zensurkriterien die Grenze zwischen dem, was in Texten ausgedrückt werden konnte und was nicht. Bei ihrer Überschreitung wurde das Verbot des materiellen Werks verhängt. Zur zweiten Art des Ausschlusses, dem Ritual der Umstände, gehörte das formalisierte Zensurverfahren an sich und im weiteren Sinn auch die binär strukturierten Vorgaben des Regimes. Auf die dritte Form des Ausschlusses der hier schreibenden Individuen wird im nächsten Abschnitt eingegangen. Zunächst soll das Augenmerk auf das Verbot gerichtet werden. Wird es vom Zensor verhängt, so wird der Text zum Tabu und dem Autor

---

<sup>30</sup> Vgl. Abellán, Manuel L. 1979. „Análisis cuantitativo de la censura bajo el franquismo (1955-1976)“. In: *Sistema – Revista de Ciencias Sociales*. Bd. 28. Madrid. S. 76-77. Mit dem Pressegesetz Fraga Iribarnes kam noch die Kategorie des *silencio administrativo* hinzu.

<sup>31</sup> Foucault (1994: 230).

<sup>32</sup> Foucault (1994: 235).

<sup>33</sup> Brink, André. 1983. *Writing in a state of siege*. New York, New York. Faber & Faber. S. 173.

<sup>34</sup> Foucault (2010: 11).

das Recht auf ‚Äußerung‘ verweigert. Das so entstehende Schweigen beschreibt Butler für den Sprechakt wie folgt: „Silence is the performative effect of a certain kind of speech, where that speech is an address that has as its object the deauthorization of the speech of the one to whom the speech act is addressed.“<sup>35</sup>

In diesem Zusammenhang erwähnt sie auch die Funktion des Zensors:

It is the subject who now is said to wield such power, not the state or some other centralized institution, although institutional power is presupposed and invoked by the one who delivers the words that silence. Indeed, the subject is described according to the model of state power, and although the locus of power has shifted from the state to the subject, the unilateral action of power remains the same: power is exerted by a subject on a subject and its exertion culminates in a deprivation of speech.<sup>36</sup>

Dass es sich bei der Regulierung von Äußerungen aber nicht einfach nur um eine Zensurhandlung oder ein Auslöschen von Rede handelt, macht Butler unter Verwendung des Begriffs der „paradoxe[n] Verdopplung“ deutlich.<sup>37</sup> Diese Verdopplung manifestiert sich dadurch, dass die verbotene Äußerung zum einen im regulierenden Diskurs, d. h. im Zensurverfahren wiederholt werden muss und zum anderen auch im Rahmen der „öffentlichen Diskussion“ über die Angemessenheit der Regulierung thematisiert wird.<sup>38</sup> Der regulierende Akt führt somit zu einer zweifachen Benennung der verbotenen Äußerung und kann dabei das Ziel der Beschränkung überhaupt erst durch diese paradoxe Verdopplung erreichen. Denn das Verbot lässt den tabuisierten Gegenstand wieder aus dem Bereich des Unsagbaren hervortreten, weshalb im Untersagen des verbotenen Ausdrucks gleichzeitig die Macht desselben beschrieben und produziert wird.<sup>39</sup> Nur durch den regulierenden Diskurs wird demzufolge die performative Macht der verbotenen Äußerung überhaupt erst hergestellt. Aufgrund der Tatsache, dass sich dieser Diskurs und die zensierte Äußerung nicht ganz voneinander trennen lassen, ist die Zensur auf paradoxe Art und Weise immer mit den Äußerungen verbunden, die sie untersagt.<sup>40</sup>

---

<sup>35</sup> Butler (1998a: 254-255), vgl. auch Butler (1998: 195).

<sup>36</sup> Butler (1998: 255).

<sup>37</sup> Butler (1998: 150).

<sup>38</sup> Butler (1998: 150). Diese „öffentliche Diskussion“ sieht sich im literarischen Umfeld des Franquismus bis zur Ernennung Fraga Iribarnes als Minister des MIT auf eine ‚inoffizielle‘ Diskussion unter Autoren reduziert, da die Existenz der Zensur und damit die Entscheidungen und Sanktionen der Zensurbehörde ein absolutes Tabuthema waren. Nichtsdestotrotz lässt sich auch hier der Effekt der Verdoppelung der tabuisierten Äußerungen nachweisen.

<sup>39</sup> Butler (1998: 154).

<sup>40</sup> Vgl. Butler (1998: 184). Dies könnte auch der Ursprung dafür sein, dass die Zensur von Texten letztlich immer unvollständig bleibt, da das Unsagbare gerade durch den autoritär regulierten Diskurs immer wieder thematisiert wird. Die Anfälligkeit von expliziten Zensurmechanismen (z. B. das Verbot) liegt in deren Offensichtlichkeit:

Die bei den Ausschlussmechanismen Foucaults als dritte Tabuform erwähnte Reduzierung der sprechenden bzw. schreibenden Subjekte erlaubt es, ihren Einsatz zu bestimmen, ihnen Regeln aufzuerlegen und ihren Zugang zum Diskurs zu regulieren.<sup>41</sup> Ausgegangen wird dabei von der Annahme, dass die verschiedenen Bereiche des Diskurses über unterschiedliche Zugangsvoraussetzungen verfügen und das Subjekt darüber hinaus mit bestimmten Qualifikationen ausgestattet sein muss, um zu den unterschiedlichen Feldern des Diskurses zugelassen zu werden.<sup>42</sup> Dazu gehört u. a. die Akzeptanz (oder eben nicht) der vorgegebenen politischen, moralischen und religiösen Normen. Die Äußerungen des Subjekts werden vor der Zulassung zum Diskurs in zulässig und unzulässig unterteilt. Darüber hinaus werden seine Aussagen aber auch als Manifestation einer Zugehörigkeit (regimekonform oder nonkonform) gedeutet, was die Bindung an bestimmte Typen von Aussagen und die Abgrenzung von anderen impliziert. Es liegt somit eine zweifache Unterwerfung vor: Zum einen müssen sich die Subjekte dem Diskurs unterordnen, zum anderen wird der Diskurs durch die dogmatischen Vorgaben einer Gruppe von Individuen bestimmt.<sup>43</sup> Das lässt sich auch für die Relation zwischen Zensor und Autor im Franquismus nachweisen. Die Vorgaben des Regimes und die damit verbundenen Negationen in Form tabuisierter Themen wurden vom Zensor als Instrumente des Ausschlusses genutzt. Die binäre Unterteilung in zulässige und unzulässige Äußerungen diente ihm dabei als Orientierung bei der Suche nach Verstößen gegen die Regeln. Wurde bei der Kontrolle eine nicht autorisierte Aussage entdeckt, setzte der Ausschlussmechanismus ein und es kam zu zensorischen Interventionen in den Text, die im Extremfall zu seinem Verbot und damit zum Ausschluss des Autors aus der privilegierten Gruppe der zum Diskurs zugelassenen Subjekte führte. Die Akzeptanz und Einhaltung der vom Regime proklamierten Werte und Normen wiederum sicherte ihm den Zugang zum Diskurs sowie auch die damit verbundenen Rechte, markierte ihn aber gleichzeitig als konform, was im Fall unangepasster Autoren nicht erwünscht war.<sup>44</sup>

Auch Butler thematisiert das sprechende Subjekt im Zensurkontext, erwähnt aber neben der privativen auch die formative Funktion der Zensur, der sie einen subjektproduzierenden Charakter zuschreibt.<sup>45</sup> Die Intention der Zensur und damit der Zensoren sei es, Subjekte nach

---

„Eine Regulierung, *die sagt was nicht gesagt werden soll*, widersetzt sich ihrem eigenen Begehren, sie führt einen performativen Widerspruch aus, der die Fähigkeit der Regulierung in Frage stellt, das zu meinen und zu tun, was sie sagt, d. h. ihren Anspruch auf Souveränität.“ Butler (1998: 185) [Hervorhebung im Original].

<sup>41</sup> Foucault (2010: 25-26).

<sup>42</sup> Vgl. hierzu auch Bourdieu, Pierre. 1993. *Soziologische Fragen*. Frankfurt a. M. Suhrkamp. S. 134.

<sup>43</sup> Foucault (2010: 29).

<sup>44</sup> Vgl. Hierzu auch Hobohm (1992: 43-44).

<sup>45</sup> Butler (1998a: 252), vgl. auch Butler (1998: 189).

bestimmten expliziten und impliziten Normen hervorzubringen, wobei sich dieser Vorgang im Bereich der Regulierung der Rede (hier der schriftlich festgehaltenen Rede) vollziehe. Die Beschränkung von Äußerungen wirke sich dabei nicht nur direkt auf die zu regulierenden Aussagen, sondern auch auf den sozialen Diskursbereich insgesamt aus.<sup>46</sup> Es gehe deswegen nicht nur um die Frage, was ausgedrückt werden könne, sondern darüber hinaus um die Konstitution des ‚äußerbaren‘ Bereichs, in dem die Rede vollzogen werde:<sup>47</sup> „To become a subject means to be subjected to a set of implicit and explicit norms that govern the kind of speech that will be legible as the speech of a subject.“<sup>48</sup> Zensur auszuüben beziehe sich in diesem Kontext zunächst einmal auf die Entscheidung darüber, wer Subjekt sein dürfe und nach welchen Regeln man Subjekt werde, womit auch die Beachtung der Grenze verbunden sei, die zulässige von unzulässigen Aussagen trennt. Subjektwerdung bedeutet somit, in die Normativität der hier verschriftlichten Sprache einzutreten:<sup>49</sup> „*Sich außerhalb des Bereichs des Sagbaren zu begeben, heißt seinen Status als Subjekt aufs Spiel zu setzen. Diejenigen Normen zu verkörpern, die das Sagbare im Sprechen einer Person beherrschen, heißt seinen Status als Subjekt des Sprechens zu vollenden.*“<sup>50</sup> Die ‚Verkörperung‘ der Vorgaben, die die Sprachbefähigung – *speakability* – regeln, führen zum Vollzug des Status des Subjekts.<sup>51</sup> Für den kritischen Schriftsteller im Franquismus bedeutete das zum einen, dass er seine Werke so konzipieren musste, dass ihm als schreibendem Subjekt der Zugang zum Diskurs durch das Medium Text ermöglicht bzw. die Subjektwerdung durch vordergründige Akzeptanz der Regeln gestattet wurde. Gleichzeitig aber galt es eine Form zu finden, seine Kritik an diesen Vorgaben und dem dahinterstehenden normengenerierenden Apparat so zum Ausdruck bringen zu können, dass der Zensor seine sanktionierenden Maßnahmen nicht in Gang setzte.<sup>52</sup> Butler weist jedoch auch darauf hin, dass ein Subjekt mit Tabugrenzen verletzenden Äußerungen zwar

---

<sup>46</sup> S. paradoxe Verdopplung. Vgl. hierzu auch Butler (1998: 187). Die Unmöglichkeit einer vollständigen Zensur liegt dabei nach Butler u. a. darin begründet, dass sie daran scheitere, eine totale Subjektivierung mit Hilfe rechtlicher Mittel zu erreichen. Darüber hinaus gelinge es ihr nicht, die gesellschaftlichen Parameter des Bereichs des Sagbaren effektiv zu umschreiben. Butler (1998: 187).

<sup>47</sup> Butler (1998: 189).

<sup>48</sup> Butler (1998a: 252), vgl. auch Butler (1998: 189).

<sup>49</sup> Butler (1998: 192).

<sup>50</sup> Butler (1998: 189-190) [Hervorhebung im Original]. Ähnlich wie bei der Einschränkung des Zugangs zum Diskurs bei Foucault, liegt der Qualifizierung des Individuums zum sprechenden Subjekt eine Selektion zugrunde, durch die bestimmte Aussagetypen als zulässig erklärt werden, da sie sich bestimmten Normen unterwerfen.

<sup>51</sup> Butler (1998a: 253), vgl. auch Butler (1998: 189-190).

<sup>52</sup> Hinsichtlich der Vermeidung von Sanktionen muss hier darauf hingewiesen werden, dass weder im Ausschlusskonzept Foucaults noch in dem von Butler die Tatsache berücksichtigt wird, dass Autoren in der schriftstellerischen Praxis sehr wohl eine Haltung einnehmen konnten, die sie innerhalb und außerhalb der Regeln bzw. der Gruppen positionierte. Dies erfolgte durch die Anwendung von Umgehungs- und Tarnstrategien, mit denen vom Regime nicht autorisierte Botschaften von den Literaturschaffenden so codiert wurden, dass sie im besten Fall vom Zensor nicht erkannt, vom Leser aber verstanden werden konnten. Das ist Thema des Punkts 4.4 *Strategien der Zensurumgehung*.



den Verlust seines Status riskiere, gleichzeitig aber dazu beitragen könne, die Trennlinie von erlaubter und verbotener Rede neu zu ‚bestimmen‘.<sup>53</sup> „Jenes Moment, in dem ein Sprechakt ohne vorgängige Autorisierung dennoch im Vorgang seiner Äußerung Autorität gewinnt, kann einen veränderten Kontext seiner zukünftigen Rezeption antizipieren und setzen.“<sup>54</sup> Das geschriebene Wort, das gegen die Normen verstößt und die bestehende Ordnung bedroht, entlarvt oder in Frage stellt, wird so zum Instrument des Widerstands und zur Replik auf den regulierenden und regulierten Diskurs.<sup>55</sup>

Die Konsequenzen, die das Verfahren der Prüfung mit seinen Sanktionen (nicht nur) für spanische Schriftsteller und die franquistische Gesellschaft hatten, werden von Juan Benet unter Verweis auf die lange ‚Tradition‘ der Zensur in Spanien in anschaulicher Weise dargestellt:

[...] porque el escritor español ha heredado y conlleva, desde el siglo XVII, una constitución y una mentalidad que ya no puede apartar de sí la sombra de aquella barrera. Es un caso de evolución y adaptación a un medio que se ha mantenido durante todos los pisos de su sedimentación cultural. Un día aprendió a marchar en un medio circundado por una línea infranqueable y, condicionando su anatomía a tal circunstancia, ya no será capaz de recobrar su natural franqueza; pasaron los años y las generaciones, cristalizó una tradición que a su fuero más íntimo incorporó el sentimiento de una adaptación a un medio definido por una prohibición; pero ese sentimiento más que una añoranza es una aversión; el escritor español que se mueve al conjuro de ella ya no podrá vivir tranquilo, ya no podrá apartar de su mente la idea de que es una criatura deforme e inadaptada, encerrada en el seno de una sociedad que lo que, tácitamente, está pidiendo es que se calle de una vez y respete el silencio en que tradicionalmente debe vivir el país.<sup>56</sup>

Die enorme Wirkung und Reichweite einer solchen Zensurtradition mit ihren Mechanismen der Prüfung und der Sanktionierung, wie Benet sie hier für Spanien beschreibt, konditioniert die Gesellschaft und die aus ihr hervorgehenden Autoren, die sich in literarischer Form mit ihr auseinandersetzen, bis ins Mark. Es scheint (fast) unmöglich, die absolute und bedingungslose Verinnerlichung der zensurbedingten Deformation, die sich tief und unabwendbar in die individuelle sowie auch kollektive Psyche eingräbt, rückgängig zu machen. Der kritische Autor ringt somit nicht nur mit der äußeren Zensur der Kontrollinstanz, sondern auch mit dem Wissen um die Entstellung seines eigenen ursprünglichen Wesens. In dieser Situation ist er zu einem Dasein gezwungen, in dem er sich kontinuierlich mit Abneigung und Widerwille gegen das

---

<sup>53</sup> Butler (1998: 197).

<sup>54</sup> Butler (1998: 226).

<sup>55</sup> Butler (1998: 230).

<sup>56</sup> Benet, Juan. 1973. *La inspiración y el estilo*. Barcelona. Seix Barral. S. 178.

eigene Sein konfrontiert sieht, was sich unweigerlich auf seinen literarischen Schaffensprozess auswirkt. Diese Kondition der erzwungenen Selbstzensur wird im folgenden Punkt genauer betrachtet.

### 4.3 Die Selbstzensur

Diese Form der Selbst-Überprüfung und -beschränkung von schriftlich festgehaltenen Gedanken und Botschaften definiert Klaus Kanzog als vorweggenommene Korrektur von Textstellen, Kapiteln oder Werken, die aufgrund der regulativen Normen und der drohenden Sanktionsmaßnahmen bei deren Nichteinhaltung erfolgt.<sup>57</sup> Charakteristisch für selbstzensierende Änderungen ist, dass sie immer eine Abweichung von der ursprünglichen Intention des Autors darstellen, was sie gleichzeitig von der aus stilistisch-ästhetischen Gründen vorgenommenen Selbstkorrektur eines Textes unterscheidet, die nach eigenem Ermessen und Maßstäben durchgeführt wird. Problematisch an der Selbstzensur ist ihre Nachweisbarkeit, die immer von der Existenz unzensierter Textvarianten, Zensurdokumenten oder anderweitigen Belegen (z. B. der Aussage des Autors) abhängig ist. Eine zusätzliche Schwierigkeit ergibt sich aus der Tatsache, dass Autoren die äußeren Zensurvorgaben repressiver Systeme häufig schon so sehr internalisiert haben, dass nur wenige oder sogar keine Variantenspuren mehr nachweisbar sind, da sich die Selbsteinschränkung halb bewusst oder unbewusst vollzieht.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Kanzog (1984: 1001).

<sup>58</sup> Vgl. Kanzog (1984: 1002). Das angestrebte Ziel von Zensur in autoritären Gesellschaften ist die Institutionalisierung von Selbstzensur: „La ley, incluida la ley de la censura, tiene un sueño. Según este sueño, la rutina cotidiana de identificar y castigar malhechores irá decayendo; la ley y sus restricciones se grabarán tan profundamente en la ciudadanía que los individuos se vigilarán a sí mismos. La censura espera con ilusión el día en que los escritores se censurarán así mismos y el censor podrá retirarse.“ Coetzee, John Maxwell. 2008. *Contra la censura. Ensayos sobre la pasión por silenciar*. Barcelona. Random House Mondadori. S. 26. Vgl. hierzu auch Coetzee (2008: 156). Zensur ist hier zunächst kein konkreter Akt, sondern eine Drohung auf der „Ebene symbolischer Repräsentation von Handlungen“. Der Autor soll dazu gebracht werden, beständig selbst zu überprüfen, ob seine Äußerungen noch mit den Regeln übereinstimmen. Vgl. Hobohm (1992: 38-39). So kann die Selbstzensur in letzter, folgenswerer Konsequenz zur Aufhebung der so charakteristischen Opposition zwischen Autor und Zensor führen, wie es Haraszti in ironischer Art und Weise beschreibt: „[...] the new censorship strives to eliminate this antagonism. The artist and the censor –the two faces of official culture– diligently and cheerfully cultivate the gardens of art together.“ Haraszti, Miklós. 1988. *The Velvet Prison: Artists under State Socialism*. London. I. B. Tauris. S. 7. Dies bestätigt Manuel Vázquez Montalbán für die Autoren im Franquismus: „[...] lo grave es que todo escritor ya no se autocensura después de haber escrito, sino que el mecanismo ya está en él, o sea, es como si fuese un daco de Fuman-Chú que tuviera el cerebro ya teledirigido por una serie de normas y sanciones que le han ido educando, sobre todo de la misma forma que se educa a los animales domésticos. Es decir mediante un juego de maldades y bondades, de caramelos y palos, y entonces esto hace que el escritor llegue un momento en que el mecanismo de autocensura lo lleve ya dentro como una bistra más.“ Beneyto (1975: 215). Radikal weitergedacht hat Coetzee den schriftstellerischen Umgang mit der Zensurproblematik: „Cuando lo que está prohibido viene definido a efectos prácticos por el deseo de la autoridad, y cuando los intentos de sacar a la luz ese deseo se consideran ataques a la autoridad, tal vez sea prudente que el escritor que no esté dispuesto a

Diese nicht mehr oder nur in reduziertem Maße kontrollier- und steuerbare Form erfasst Abellán unter dem Begriff der „impliziten Selbstzensur“.<sup>59</sup> Bei den Maßnahmen der expliziten Selbstzensur passt der Autor den Text durch Streichungen und/oder Modifikationen bewusst an die Zensurvorgaben an. Im Extremfall kann so eine zweite Textvariante des originalen Textes entstehen.<sup>60</sup> Hinsichtlich des Zeitpunkts dieser selbstzensurierenden Maßnahmen stellte sich bei der Umfrage Abelláns heraus, dass die Hälfte der spanischen Schriftsteller sie während des Schreibprozesses und die andere Hälfte davor oder danach vornahmen.<sup>61</sup>

Was es heißt in einer Gesellschaft zu schreiben, in der der Zensor ‚erster‘ Leser literarischer Texte ist, illustriert bereits Mariano José de Larra in einem Artikel von 1857:

En los países en que se cree que es dañoso que el hombre diga al hombre lo que piensa, lo cual equivale á creer que el hombre no debe saber lo que sabe, y que las piernas no deben andar, en los países donde hay censura, en esos países es donde se escribe para otro y ese otro es el censor. El escritor [...] no escribe ni siquiera para sí. No escribe más que para el censor.<sup>62</sup>

---

interiorizar el sistema –que es lo que el sistema desea por encima de todo– no solo escriba para el cajón del escritorio [...] sino que niegue que es escritor.“ Coetzee (2008: 157).

<sup>59</sup> Abellán (1982: 177). Gemeint sind damit selbstzensurierende Eingriffe, die vom Autor bewußt oder unbewußt vor oder während des Schreibprozesses vorgenommen werden und durch den Einfluss äußerer Faktoren (historische, soziale, religiöse etc.) bedingt sind. Vgl. hierzu auch die Aussagen von spanischen Autoren zur bewussten Anwendung impliziter Selbstzensurmaßnahmen während des Franquismus, die Abellán durch eine Umfrage zusammengetragen hat. Abellán (1982: 177-178).

In einem Artikel von 1979 fasst er die Erkenntnisse zur internalisierten Selbstzensur aus der zu diesem Zeitpunkt noch nicht veröffentlichten Autorenbefragung wie folgt zusammen: „[El autor] sabe cuáles son las fronteras que no debe traspasar, y como el uso crea la función se autocensura implacablemente. Datos todavía inéditos –una encuesta a más de un centenar de escritores– revelan el carácter puramente reflejo de la práctica autocensoria, cuyo hábito opera inconscientemente con anterioridad al acto de la escritura. El escritor, en la esfera del inconsciente, escoge, determina, fija el tema y la estructura sin reparar en detalles, y sólo en contadas ocasiones se encuentra ante el dilema de la omisión forzosa de puntos de vista ideológicos, contrarios a los preestablecidos. El escritor, para salvar el hiato existente entre ideología y creación estética, crea –de forma inconsciente en la mayoría de los casos– contraplanos (o elementos sacados de lo real), que posibilitan al lector la descodificación del significado final de la obra.“ Abellán (1979: 84). Vgl. hierzu auch Sánchez Reboredo (1988: 21-23).

<sup>60</sup> Abellán (1982: 175-176). Zum Umgang von Verlegern mit den durch Selbstzensur entstandenen Textvarianten vgl. den Artikel *Self-Censorship and Textual Editing* von Donald Pizer. In: McGann, Jerome (Hg.). 1985. *Textual criticism and literary interpretation*. Chicago, London. University of Chicago Press. S. 144-161.

<sup>61</sup> Abellán (1982: 178). Auf diesen Aspekt kommt auch Félix Grande im Interview mit Antonio Beneyto zu sprechen, der den Prozess der Selbstzensur in drei Stufen unterteilt. An erster Stelle nennt er die Auswahl bzw. Verwerfung bestimmter Themen, die vor dem Beginn des Schreibprozesses stattfinden. Auf der zweiten Stufe verortet Grande die Selbstzensur während des literarischen Entstehungsprozesses: „[...] es evidente que los escritores no sólo escribimos mejor que los censores, sino que también tachamos mejor; [...] sabemos encontrar la expresión posible sin infamar al contexto como lo infama uno de esos prepotentes trazos rojos que te dejan un párrafo tartamudeando.“ Beneyto (1975: 159). Auf der dritten Ebene erfolgen die selbstzensurierenden Modifikationen nach Abschluss des Schreibprozesses, durch die gewährleistet werden soll, dass der Text die Zensur schadlos passieren kann: „[...] actúa en la relectura del texto recién escrito: y entonces uno mismo modifica esta frase, cambia o suprime este adjetivo, agazapa esa idea, recurre a tal imagen, rodea tal muro. De manera que por lo menos queda en pie algo más inmediato que el silencio o que la total amargura.“ Beneyto (1975: 159). Während die selbstzensurierenden Einschränkungen der ersten Stufe in den Bereich der bewussten impliziten Selbstzensur gehören, kann es auf den Ebenen zwei und drei zur Vermischung von impliziten und expliziten Formen der Selbstbeschränkung kommen.

<sup>62</sup> Larra, Mariano José de. 1857. *Obras completas de Figaro*. Bd. 1. Paris. Imprenta E. Thunot. Librería Baudry. S. 523. Die Akzentsetzung entspricht der des originalen Textes. Die Ansichten darüber, wo die Grenzen der

Coetzee spricht hier vom „zudringlichen“ *Lektor*, der dem Autor seine Präsenz aufzwingt und jedes geschriebene Wort mit Missbilligung und Argwohn betrachte.<sup>63</sup>

Eine eingehendere wissenschaftliche Untersuchung des Phänomens Selbstzensur nimmt Anne Cheung in *Self-Censorship and the Struggle for Press Freedom in Hong Kong* vor,<sup>64</sup> deren Wesen sie als „secretive, deceitful, shameful... oblivious and unintentional“ beschreibt.<sup>65</sup> Sie unterscheidet dabei zunächst zwischen zwei grundsätzlichen Betrachtungsweisen dieser Form der Zensur: Der praxisorientierte Ansatz konzentrierte sich auf konkrete Probleme bei der Beschreibung und Nachweisbarkeit von Selbstzensur, während bei dem anderen die theoretische Frage im Vordergrund stehe, ob es sich bei Selbstzensur tatsächlich um eine eigenständige Form der Zensur oder um eine Untergruppe (bzw. Variation) von Zensur handle.<sup>66</sup> Letztere fuße auf dem ‚irreführenden‘ Begriff des „Selbst“,<sup>67</sup> bestehe der einzige Beitrag des „Selbst“ doch in der angstbedingten Nicht-Rede des Subjekts. Da die Ursache für die selbsteinschränkenden Maßnahmen somit doch wieder in äußeren Zwängen und Umständen zu finden sei, handle es sich nicht um einen Akt der Selbstzensur, sondern der Zensur, so die Argumentation. Diese implizite Form der Zensur basiere immer auf dem Bewusstsein des oft zu hohen ‚Preises‘ von Redefreiheit. Öffentliche und private Kontrolle vermischten sich hier, so dass der einzige Unterschied zwischen Zensur und Selbstzensur ein zeitlicher sei: Das Selbst zerstöre die Nachricht, bevor die Institution eingreifen könne.<sup>68</sup> Einigkeit beider Ansätze herrscht bei der Auffassung, dass Selbstzensur das Ergebnis einer Kettenreaktion ist: „[it]

---

selbstzensurischen Beschränkung bzw. Anpassung an die Zensurkriterien liegen, sind dabei sehr unterschiedlich. Das zeigt nicht zuletzt die langjährige Diskussion zwischen *imposibilistas* und *posibilistas* spanischer Theaterautoren im Franquismus. S. hierzu Neuschäfer, der den unterschiedlichen Umgang mit der Theaterzensur anhand verschiedener Werke von Antonio Buero Vallejo und Alfonso Sastre erläutert. Neuschäfer (1991: 124-181). Vgl. auch Schwartz, Kessel. 1968. „Posibilismo and Imposibilismo. The Buero Vallejo-Sastre Polemic“. In: *Revista Hispánica Moderna*. Bd. 34. Nr. 1-2. S. 436-445.

<sup>63</sup> Coetzee (2008: 59). Joachim Walther macht aus diesem Grund auch nicht die Zensur oder die Zensoren, sondern die verinnerlichte, in die Selbstzensur führende Furcht vor beidem als schlimmstes Übel repressiver Systeme aus: „[...] diese Angst, die als ideologischer Virus in die Innenwelt der Ideen eingedrungen ist und dort ihre verheerende Arbeit des Verhinderns verrichtet. [...] Die Verhinderer haben nichts mehr zu verhindern, da es bereits im Ansatz verhindert worden ist. Die ideologischen Engelmacher brauchen nichts mehr abzutreiben, weil die Texte ungezeugt geblieben sind. Das Denkverbot ersetzt das Druckverbot, die Selbstzensur das Deleatur.“ Walther (1997: 113-114).

<sup>64</sup> Cheung, Anne S. Y. 2003. *Self-censorship and the Struggle for Press Freedom in Hong Kong*. Den Haag. Kluwer Law. Wie schon dem Titel zu entnehmen ist, liegt der Betrachtungsschwerpunkt hier auf Texten in Informationsmedien. Die Definitionen und Funktionsweisen der Selbstzensur gelten aber auch für literarische Werke.

<sup>65</sup> Cheung (2003: 25). In diesem Zusammenhang weist sie auch auf die Rückschlüsse hin, die sich aus der Analyse der ausgeübten (Selbst-)Zensur in einem repressiven System über dessen politische, wirtschaftliche etc. Zwänge ziehen lassen.

<sup>66</sup> Cheung (2003: 25-26).

<sup>67</sup> Cheung (2003: 33).

<sup>68</sup> Cheung (2003: 33).

begins with pressures exerted externally, projecting inwards to different levels of an organization, and ending with individuals.“<sup>69</sup>

Angesichts dieser Schwierigkeiten bei der Abgrenzung und Charakterisierung von Zensur und Selbstzensur schlägt Cheung als distinktives Merkmal die Grenzbereiche (*boundaries*) beider Phänomene vor, die bei der Selbstzensur offener und fließender sind als bei der Zensur.<sup>70</sup> Letztere setzt als Institution das Vorhandensein von Beurteilungskriterien, Sanktionsmaßnahmen und einem Apparat voraus, der ein institutionalisiertes Verfahren in Gang setzt. Die Grenzen sind hier klar definiert, fest verankert und wenig flexibel. Selbstzensur hingegen funktioniert unter der Androhung von Mechanismen, die vielleicht nie zur Anwendung kommen werden, als bedrohliche Kraft aber immer vorhanden sind und deswegen wirken. Wird diese Bedrohung von den zuständigen Institutionen durch die entsprechenden Signale aufrechterhalten, ist Zensur mittel- bis langfristig kaum mehr notwendig. Gleichzeitig können durch die Verweigerung von Selbstzensur jedoch auch Widerstandskräfte freigesetzt werden, die die Autorität zu Zugeständnissen ‚zwingen‘, vor allem, wenn das öffentliche Ansehen derselben auf dem Spiel steht: „It is typical of strategic threats that the punitive action – if the threat fails and has to be carried out – is painful or costly to both sides. The purpose is deterrence *ex ante*, not revenge *ex post*.“<sup>71</sup> Dieses ‚Messen der Kräfte‘, bei dem die beidseitigen Grenzen fortwährend ausgetestet werden, lässt sich durch zwei Ansätze etwas genauer darstellen: Zum einen durch das Verfahren der nonverbalen „Signalwirkung“ (*signaling*) nach Thomas C. Schelling und zum anderen durch ein Konzept, das Charles E. Lindblom „dezentralisierte Koordination“ (*non-centralized coordination*) nennt. Ausgangsbasis beider Theorien ist, dass die zwei involvierten Parteien darum bemüht sind, Handlungen zu vermeiden, die negative Konsequenzen in Form von Sanktionen zur Folge haben können. Unter *signaling* wird dabei die indirekte Kommunikation durch das Aussenden und Interpretieren bestimmter Signale verstanden, wenn explizite Verhandlungen aufgrund der bestehenden Umstände nicht möglich sind. Jeder ‚gesendete‘ Hinweis wird dann zu einer signalisierenden Geste für die Gegenseite, durch die Regeln und Grenzen fortwährend neu abgesteckt und verhandelt werden können.<sup>72</sup> Diese Art der nonverbalen Verhandlungsstrategie zwischen Autor und Institution

---

<sup>69</sup> Cheung (2003: 34). Der durch Zensur entstehende Druck kann seinen Ursprung dabei in formellen oder informellen Zwängen politischer, juristischer oder wirtschaftlicher Bereiche haben.

<sup>70</sup> Cheung (2003: 35).

<sup>71</sup> Schelling, Thomas C. 1980. *The Strategy of Conflict*. Cambridge, Massachusetts; London, England. Harvard University Press. S. 187 [Hervorhebungen im Original]. Eine Situationsbeschreibung, die im Franquismus auf die 60er Jahre unter Fraga Iribarne als Minister des MIT zutrifft.

<sup>72</sup> Vgl. Schelling (1980: 13). Der Autor spricht hier von „noncooperative“ games“ als eine Form des Kontakts, wenn offene Kommunikation ausgeschlossen ist. Schelling (1980: 291, Fn. 1). Das *signaling* wird in diesem Fall zu einer Strategie der Konfliktlösung: „What the players need is *some* signal to coordinate strategies. [...] an important property enjoyed by a «solution in the strict sense» – a reason why rational players might select it – is a

wird im Ansatz Lindbloms zu einem vielschichtigen Netz ausgeweitet, in das alle sozialen Bereiche eingebunden werden können.<sup>73</sup> Das fragmentierte Zusammenspiel unterschiedlichster Einflussfaktoren funktioniert nach Lindblom auch dann, wenn die Standpunkte der Vertreter unvereinbar sind:

Because of the necessity for a division of labor and other reasons, where decision making is dispersed over a large group of decision makers – and in complex problem solving it always is – their very numbers afford them the possibility of coordination. And if they represent different interests and look at problems differently, then the possibilities are even greater. [...] A multiplicity of energies, interests, and intelligences can itself be exploited to achieve coordination.<sup>74</sup>

Eine nicht zu überschätzende Bedrohung auf gesellschaftlicher Ebene geht von der Tatsache aus, dass Selbstzensur in repressiven Regimen zu einem festen Bestandteil von Sozialisierungsprozessen wird:<sup>75</sup> „The most powerful and threatening nature of self-censorship is its self-disciplining, self-perpetuation and self-generative impact inside the media industry and in society at large.“<sup>76</sup> Autoren, deren persönlicher Entwicklungsprozess in solchen Kontexten stattgefunden haben, sind kaum zu einer kritischen Haltung oder einer objektiven Analyse der Situation und Umstände in der Lage, so wie es Benet anschaulich für Spanien beschrieben hat. Das führt mittelfristig zu der bereits angesprochenen Konformität und Homogenität.<sup>77</sup> Selbstzensur manifestiert sich aber nicht nur durch den äußeren Druck auf Individuen, sondern auch in Verflechtung von Widerstand und Unterwerfung, von Opposition

---

signaling power, a means of tacit communication that is available to the two players to facilitate their tacit cooperation when failure to coordinate choices would be serious. This is of course not the only significant property of such a solution; but it may be an important part of the rationale for a player's choosing it“. Schelling (1980: 294-295).

<sup>73</sup> „Koordination“ wird von Lindblom wie folgt definiert: „A set of decisions is coordinated if adjustments have been made in it such that the adverse consequences of any one decision for other decisions in the set are to a degree and in some frequency avoided, reduced, counterbalanced, or outweighed.“ Lindblom, Charles E. 1965. *The Intelligence of Democracy*. New York. The Free Press. S. 154.

<sup>74</sup> Lindblom (1965: 156-157). Erklärt wird dies mit den für diese ‚Verhandlungssituationen‘ typische erhöhte Aufmerksamkeit und Sensibilität, mit der beide Seiten über die Bewahrung der eigenen Werte und Vorstellungen wachen. Cheung (2003: 36).

<sup>75</sup> In einem Stadium der Semi-Sozialisierung wird die durch Selbstzensur verursachte Frustration vom Autor noch wahrgenommen und die verschiedenen Formen der Selbstbeschränkung im Schreibprozess bewusst eingesetzt. Auf der Stufe der Sozialisierung ist dies nicht mehr der Fall. Cheung (2003: 180). Auf diesen Aspekt weist auch Bourdieu hin, für den die Zensur in der sozialen diskursgenerierenden Struktur der verschiedenen gesellschaftlichen Felder eingebettet ist, die Sprecher, Botschaft und Ausdrucksweise determinieren. Bourdieu (1993: 133-134).

<sup>76</sup> Cheung (2003: 179).

<sup>77</sup> Darauf weist auch Larra Mitte des 19. Jahrhunderts hin: „¿Puede haber nada mas hermoso ni mas pacífico que un país en que no se habla? Ciertamente que no, y por lo menos nada puede haber mas silencioso. Aquí nada se habla, nada se dice, nada se oye. [...] Empero conténtate por ahora con saber que no se habla: costumbre antigua tan admitida en el país, que para ella sola tienen un refrán que dice: «al buen callar llaman Sancho».“ Larra, Mariano José de. 1843. *Obras completas de Figaro*. Bd. 1. Madrid. Yenes. S. 47.

und Komplizenschaft.<sup>78</sup> Die weitreichenden Konsequenzen, die eine zunehmende Implementierung von Selbstzensur in Gesellschaften mit sich bringt, werden in den Theorien der Schweigespirale von Elisabeth Noelle-Neumann und der *theory of third person effects* von W. Phillips Davison thematisiert.<sup>79</sup> Ausgangspunkt ist hierbei die beobachtbare Neigung zu einer Dynamik des Verstummens überall dort, wo der Einzelne (Autor, Journalist, Bürger etc.) seine Ansichten als Abweichung von der öffentlichen Meinung wahrnimmt. Nach Noelle-Neumann ist es die Angst vor Isolation, die den Betroffenen dazu verleitet, sich wider besseren Wissens der herrschenden Meinung anzuschließen.<sup>80</sup> Zusätzliche Brisanz ergibt sich aus der Tatsache, dass durch das Konform-gehen mit der allgemeinen Meinung der Mehrheitseindruck verstärkt wird und die divergierenden Ansichten zunehmend verdrängt werden: „Lo que no se cuenta no existe; o, más modestamente, sus posibilidades de formar parte de la realidad percibida son mínimas.“<sup>81</sup> Auf dieser Annahme basiert auch der Ansatz Davisons, der davon ausgeht, dass der Einfluss, den eine in Informationsmedien verbreitete Aussage auf die Einstellung und das Verhalten von Anderen hat, oft überschätzt wird.<sup>82</sup> Der Kern beider Theorien liegt somit in der Feststellung, dass individuelle Entscheidungen über Handeln oder Nicht-Handeln häufig auf der vermuteten Meinung Dritter beruhen, was u. a. zum Fortbestand der Selbstzensur beiträgt: „After all, self-censorship is an anticipation and perception of what others anticipate and perceive.“<sup>83</sup>

Die selbstzensurischen Aspekte in der Psychoanalyse, wo Freud im Rahmen der Traumdeutung die Gemeinsamkeiten zwischen der Zensur im Traum und in der Literatur untersucht hat, sind für die Zensurforschung nach wie vor von Relevanz.<sup>84</sup> Ausgehend von dem psychoanalytischen Mechanismus der Verdrängung untersucht Holger Brohm in dem Artikel

---

<sup>78</sup> Ang, Ien. „Culture and communication: Towards ethnographic critique of media consumption in the transnational media system“. In: Storey, John (Hg.). 1996. *What is cultural studies: A reader*. New York. Bloomsbury USA. S. 242, 244. Zitiert in: Cheung (2003: 180).

<sup>79</sup> Cheung (2003: 221-222).

<sup>80</sup> Vgl. Noelle-Neumann, Elisabeth. 1995. *La espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social*. Barcelona. Paidós Ibérica. S. 22. „Parece que el miedo al aislamiento es la fuerza que pone en marcha la espiral del silencio“. Noelle-Neumann (1995: 23). Vgl. hierzu ebenfalls S. 59-81. Das gilt erst recht für Diktaturen wie den Franquismus, in dem nicht nur die Angst vor Isolation, sondern vor allem die Angst vor Repression gezielt zur Steuerung und Kontrolle der öffentlichen Meinung eingesetzt wurde.

<sup>81</sup> Noelle-Neumann (1995: 197). „An individual's perception of public opinion may actually spread and create the real majority opinion“. Cheung (2003: 222). Zur Kritik an der Theorie Noelle-Neumanns vgl. Cheung (2003: 222-223). Diese Dynamik lässt sich in der Aktualität nicht nur in der Berichterstattung der Kommunikationsmedien, sondern vor allem in den sozialen Netzwerken des Internets beobachten.

<sup>82</sup> Cheung (2003: 222). Eine situative Überbewertung, die zu Überreaktionen führen kann. Vgl. Cheung (2003: 222).

<sup>83</sup> Cheung (2003: 222).

<sup>84</sup> Zur Dialektik des Wesens und der Wirkung der Zensur unter psychoanalytischen Vorzeichen vgl. Neuschäfer (1991: 48-49).

*Der andere Text. Zum Status von Zensur und Selbstzensur in Franz Fühmanns Trakl-Essay «Vor Feuerschlünden»* die Auseinandersetzung dieses Autors mit Zensur und Selbstzensur.<sup>85</sup> Zur Analyse der Relation beider Formen verwendet er das Konzept der *crosscutting intersection* nach Michael G. Levine, das sich der Mechanismen der Verschiebung und Verdichtung bedient. Levine betrachtet Zensur während des literarischen Entstehungsprozesses (im weiteren Sinne) als einen Stil des Schreibens, der durch gegensätzliche Kräfte charakterisiert ist, die in konfliktiver Interdependenz zueinander stehen. Die zensorische Repression wird hier nicht nur als Prozess der Löschung oder Verzerrung verstanden, sondern als ein Modus des doppelten Eingreifens: „[...] a wound that is not simply textual, corporeal, psychical, or political, but rather a crosscutting intersection of these spaces – the opening of an unstable, conflictual interspace in which writing and repression cut into and through each other“.<sup>86</sup> Diese Instabilität und die dynamische Interaktion der konkurrierenden Kräfte bilden für Brohm den zentralen Ausgangspunkt seiner Überlegungen,<sup>87</sup> verspricht er sich von der Analyse dieser inkonstanten Relation doch Aufschluss über das Verhältnis zwischen Text und Psyche.<sup>88</sup> Untersucht werden dabei u. a. die Verschiebung der Zensur hin zur Selbstzensur, das Paradox des zensorischen Akts und die inhärente Kreativität desselben sowie der dialektische Charakter des Verbergens und Enthüllens der (Selbst)-Zensur.<sup>89</sup> Der sich hieraus ergebende paradoxe Eindruck der Allmächtigkeit und Subversion der Zensur führt zu interessanten Fragestellungen, wobei Brohm vor allem zwei Aspekte hervorhebt: Den Zweifel am Konzept von Autorschaft als souveränem Akt eines autonomen Subjekts und das Infragestellen der Integrität von Texten.<sup>90</sup> Er hegt Zweifel an der Annahme, dass ein Text als original und unversehrt betrachtet werden kann, wenn er unter Zensurbedingungen entstanden ist und den damit einhergehenden selbstzensorischen Einschränkungen unterworfen war. Aus diesem Grund spricht er von einem „anderen“ Text, den er als Metapher für die Vielstimmigkeit verwendet, die sich in ihm

---

<sup>85</sup> In: Müller, Beate (Hg.). 2003. *Zensur im modernen deutschen Kulturraum*. Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur Bd. 94. Tübingen. Max Niemeyer. S. 181-193.

<sup>86</sup> Levine, Michael G. 1994. *Writing through repression*. Baltimore, London. John Hopkins University Press. S. 2.

<sup>87</sup> Levine (1994: 6).

<sup>88</sup> Brohm, Holger. „Der andere Text. Zum Status von Zensur und Selbstzensur in Franz Fühmanns Trakl-Essay «Vor Feuerschlünden»“. In: Müller, Beate (Hg.). 2003. *Zensur im modernen deutschen Kulturraum*. Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur Bd. 94. Tübingen. Max Niemeyer. S. 187.

<sup>89</sup> Die weitreichende, vielschichtige Wirkung von Zensur und Selbstzensur im Schreibprozess bringt Brohm dabei durch das folgende Zitat Fühmanns zum Ausdruck: „Dreimal mächtige innere Zensur: Beim Autor ins Morgen; beim Verleger ins Heute; und nun auch noch ins Gestern beim Leser, der dasitzt und seinen Gerichtstag hält: Baudelaire, Mallarmé, Proust, Trakl, Faulkner: Ausweg gezeigt oder nicht gezeigt? So scheidet er seine Spreu von den Körner und fegt die Körner unter den Tisch. Aus der Spreu bäckt er Brot.“ Brohm (2003: 189).

<sup>90</sup> Brohm (2003: 187).



tatsächlich manifestiert.<sup>91</sup> Der Autor wird als Ort definiert, „[...] an dem eine inkohärente (und oft widersprüchliche) Vielzahl von Größen aufeinandertrifft“.<sup>92</sup>

Der überwiegende Teil spanischer Schriftsteller – ob pro-franquistisch, regimeaffin oder nonkonform – schätzt den Effekt der Selbstzensur ebenfalls als gravierender als den der franquistischen Zensur ein. Im individuellen Umgang und der Wahrnehmung dieser Zensurformen gibt es aber große Unterschiede. So spricht Camilo José Cela zwar von erheblichen Schwierigkeiten mit der Zensurbehörde, streitet jedoch ab sich jemals selbst zensiert zu haben.<sup>93</sup> Ricardo de la Cierva hingegen ist der Ansicht, dass sich alle Autoren in Spanien selbst zensierten. Als Gründe hierfür nennt er an erster Stelle den Wunsch, im eigenen Land veröffentlichen zu können, aber auch die Verantwortung dem Verleger gegenüber, der durch ein kritisches Buch in den Blickpunkt der Zensur geraten konnte.<sup>94</sup> Luis Goytisolo verweist auf den Faktor Zeit:

La censura es una lucha que el poder político libra contra el tiempo; es decir una batalla perdida de antemano, ya que a largo plazo lo que se quiere impedir que sea conocido acaba siendo conocido. Ahora bien, sería ingenuo suponer que el censor ignora este hecho. Sucede solamente que lo que de veras le importa no es tanto la posteridad cuanto el presente, prohibir aquí y ahora. Ése es su principal objetivo.

Aus diesem Grund erachtet auch er die Selbstzensur als nachhaltigere Bedrohung.<sup>95</sup> Für den nationalistischen José María Gironella kommt die Selbstzensur einer künstlerischen Kastration gleich.<sup>96</sup> Die Schizophrenie der Situation, in der der Autor sein eigener Zensor ist, veranschaulicht Eduardo Haro Tecglen:

---

<sup>91</sup> Brohm (2003: 187). Integrität und Ganzheit eines Textes, die nach den selbstbeschränkenden Maßnahmen in einem zweiten Schritt durch die Kontrolle und Eingriffe der Zensur weiter entstellt werden.

<sup>92</sup> Brohm (2003: 188).

<sup>93</sup> „Mi criterio frente a ese problema ha sido siempre el creer que la peor censura que puede existir es la autocensura, la embotadura y babosa coba que supone la autocensura. [...], yo siempre he escrito olvidándome de la censura, y cuando me tachaban algo lo enviaba a publicar a Méjico o a la Argentina.“ Beneyto (1975: 134).

<sup>94</sup> Beneyto (1975: 92).

<sup>95</sup> „De ahí que, también a largo plazo, mucho más nociva que la censura en sí, sea la autocensura. La censura afecta sólo a la difusión de una obra, mientras que la autocensura afecta no ya a la obra, sino incluso a la mente del autor y hasta a la del lector.“ Beneyto (1975: 204).

<sup>96</sup> „La palabra censura es tan dramática que su acción sobre el escritor no tiene «límite» [...] Todo intelectual perteneciente a un país con censura es, por definición, un intelectual castrado.“ Beneyto (1975: 145). Vgl. hierzu auch die Aussage Breyten Breytenbachs, der die Zensur als schambesetzten Akt beschreibt: „Arraiga en ti como una especie de paternalismo interiorizado ... Te conviertes en tu propio castrador.“ Der Autor dürfe sich der Zensur aber in keinem Fall unterordnen: „Una vez te sometes a las restricciones de pensamiento de quienes controlan el poder, entras en su juego... ya han ganado.“ Coetzee (2008: 275).

La Ley de Prensa obliga a una mayor autocensura, a un desdoblamiento esquizofrénico del escritor entre un ser libre o que pretende serlo y un represor de sí mismo. [...] Sí, me autocensuro. Es decir, me someto a ser el vigilante, el censor de mí mismo. No tacho nada de lo que escribo, pero no escribo lo que desearía escribir.<sup>97</sup>

Die antifranquistische Autorin Angelina Gatell wiederum beschreibt Selbstzensur als eine Art begrenzten ‚Schaffens- und Schutzraum für Autoren.<sup>98</sup> Eine weitere Facette des Problems spricht Carmen Martín Gaité mit ihrem Hinweis auf die fließenden Übergänge zwischen Selbstzensur und Selbstkorrektur an:

Primero hay una intuición lingüística, que está ya en el castellano hablado que es qué palabra prefieres a la otra y qué expresión prefieres a la otra, pero esto es casi automático. Luego hay autocensura en el momento de ponerte ya a escribir, como ya estás en la situación de ponerte a escribir viene naturalmente. No se pueden propiamente separar, en las dos me autocensuro ciento por ciento. O sea, en la autocensura soy lo más que puede haber.<sup>99</sup>

Dass die Ansichten zur Selbstzensur immer auch von der politischen Einstellung konditioniert sind, lässt sich an der knappen Aussage des Falangisten Rafael García Serrano ablesen: „Supongo que me autocensuro intuitivamente por razones de discreción y también de buen gusto. La verdad es que nunca me he parado a analizarlo.“<sup>100</sup> Aus der pro-franquistischen Perspektive Ángel Ruiz Ayúcars beruhen selbstzensensorische Maßnahmen aber nicht allein auf der Existenz der staatlichen Zensur:

---

<sup>97</sup> Beneyto (1975: 188). Danilo Kiš spricht hier vom Zensor als Alter Ego des Autors: „The self-appointed censor is the alter ego of the writer, an alter ego who leans over his shoulder and sticks his nose into the text in status nascendi, to prevent any ideological faux pas. And it is impossible to win against this self-censor, for he is like God – he knows all and sees all, he came out of your mind, your own fears, your own nightmares. This battle with one’s alter ego, this intellectual and moral concentration must necessarily leave obvious scars in the text; unless all these efforts finally end with the one and only morally acceptable gesture of destroying the manuscript and renouncing the project. But even this renunciation, this victory, has the same effect: a sense of failure and shame. [...] And so this alter ego of the writer succeeds in undermining and tainting even the most moral individuals whom outside censorship has not managed to break. By not admitting that it exists, self-censorship aligns itself with lies and spiritual corruption.“ Kiš, Danilo. 1986. „Censorship/self-censorship“. In: *Index on Censorship*. Heft 1. Online:

<http://ioc.sagepub.com/content/15/1/43>.

<sup>98</sup> „El escritor español se mueve dentro de la autocensura, dentro de sus propias limitaciones como en una especie de «habitat» que no siempre le resulta incómodo y que incluso le sirve muchas veces de justificación. Y esta autocensura es todavía mayor cuando los objetivos apuntan más hacia la publicación de una obra que hacia la creación misma.“ Diese Aussage stammt nicht aus der Autorenbefragung Beneytos, sondern ist im Werk Sánchez Reboledos zu finden. Sánchez Reboledo (1988: 25).

<sup>99</sup> Beneyto (1975: 264).

<sup>100</sup> Beneyto (1975: 75).

Se corre el peligro de considerar que autocensura es únicamente la limitación que un escritor introduce en su trabajo para evitar dificultades con la censura oficial. Sin embargo, es también autocensura la que se hace por servir a un partido, a una ideología, incluso a una entidad comercial o a un grupo de amigos.<sup>101</sup>

#### 4.4 Die Strategien der Zensurumgehung

Bei Strategien der expliziten Selbstzensur setzt das literarische ‚Spiel‘ mit den Elementen des Schweigens neben dem Wissen über ideologische, religiöse oder moralische Tabuthemen auch die gelungene Auswahl der linguistischen Mittel voraus, die zur Vermittlung der Botschaft gewählt werden: „La autocensura se revela así no ya solamente como un sistema autorre restrictivo, de normatividad reguladora, sino como un conjunto de reglas que pasan a ser constitutivas del proceso de producción de textos.“<sup>102</sup> Durch die spezifische Codierung ‚sensibler‘ Thematiken können zensorische Grenzen im Idealfall überschritten werden, ohne dass dies von den Zensoren geahndet wird. Der Leser spielt hier eine fundamentale Rolle, ist es doch an ihm, Signale zu entschlüsseln, Analogien zu erkennen und Bezüge zwischen Text und Realität herzustellen.<sup>103</sup> Da Inhalte literarischer Texte immer auf der Ebene eines sekundären Zeichensystems erörtert werden, gilt es für den Autor in repressiven Systemen die „List“ zu finden, mit der die Wahrheit verbreitet werden kann, wie Bertolt Brecht es

---

<sup>101</sup> Diese Aussage versucht er wie folgt zu legitimieren: „Igual que cuando se habla de «prensa libre» se puede preguntar «libre, ¿de qué?», pues la dependencia de un partido o de un poder financiero no garantiza más libertad real que la independencia del gobierno; no se pueden achacar todos los males en materia literaria a una censura oficial y olvidar los efectos de las «censuras particulares». Sería interesante una nueva ampliación del cuestionario, en la que se estudiara la coincidencia de la autocensura derivada de compromisos ideológicos, profesionales o personales, separándola claramente de la debida a razones administrativas. Es la única forma de que esta encuesta dé un resultado sin falsear. Existen razones muy honorables que pueden mover a un escritor a no decir algo. Es una autocensura que puede coincidir con la censura oficial o a razones opuestas. En el primer caso, aparecería en este cuestionario. En el segundo, no. Hay editoriales, periódicos y publicaciones que mantienen determinada línea ideológica o no quieren determinado tipo de posturas. ¿Se ha estudiado la autocensura que exigen en los escritores?“ Dieser Beitrag stammt aus der von Abellán durchgeführten Autorenbefragung. Abellán, Manuel L. 1976. „Sobre censura. Algunos aspectos marginales“. In: *Cuadernos de Ruedo Ibérico*. Bd. 49-50. Paris. S. 128.

<sup>102</sup> Moraña, Mabel. 1979. „Ideología y autocensura en la producción literaria: El caso de la lírica uruguaya en cinco años de dictadura (1973-1978)“. In: *Iberoamericana. Lateinamerika – Spanien – Portugal*. Nr. 3. Heft 8. Frankfurt a. M. Vervuert. S. 5. Für Kiš stellt die Verwendung von Strategien des ‚Zwischen-den-Zeilen-Schreibens‘ auch das Resultat der Überwindung von Selbstzensur dar: „Self-censorship is the negative pole of creative energy, it distracts and irritates, but sometimes, when it comes into contact with the positive pole, it can produce a spark. [...] No more self-censorship to discover something between the lines; everything is written black on white, down to the last atom of your discontent. [...] Victims of self-censorship for years, they have suddenly crossed this space which separates art from propaganda“. Kiš (1986: 44).

<sup>103</sup> Vgl. Kanzog (1984: 1046).

formulierte.<sup>104</sup> Denn literarische Texte können nur dann Wirkung entfalten, wenn sie rezipiert werden.<sup>105</sup>

Den Versuch eines systematischen Überblicks zu Verfahren der Zensurvermeidung unternimmt Lev Loseff in *On the beneficence of censorship: Aesopian Language in modern Russian Literature*,<sup>106</sup> in dem er Wesen und Funktionsweisen dieser Strategien untersucht, die er unter dem Terminus „äsoische Sprache“<sup>107</sup> zusammenfasst.<sup>108</sup> Definiert wird äsoische Sprache dabei als ein spezifisches literarisches System, das die Interaktion von Autor und Leser bei gleichzeitigem Ausschluss des Zensors ermöglicht.<sup>109</sup> Die Entwicklung dieser Umgehungstechniken als Reaktion auf die Kontrolle literarischer Aspekte durch die extraliterarische Instanz der ideologischen Zensur<sup>110</sup> veranschaulicht die phänomenologische

---

<sup>104</sup> Brecht, Bertolt. „Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit“. [1938]. In: <http://www.gleichsatz.de/b-u-t/spdk/brecht2.html>. Stand: 23.6.14, 11.56. Der List stellt Brecht die Lösung vier weiterer Probleme voran, mit denen sich Schriftsteller in autoritären Systemen konfrontiert sehen: 1. „Den Mut, die Wahrheit zu schreiben“; 2. „Die Klugheit, die Wahrheit zu erkennen“; 3. „Die Kunst, die Wahrheit handhabbar zu machen als eine Waffe“ und 4. „Das Urteil, jene auszuwählen, in deren Hände die Wahrheit wirksam wird“.

<sup>105</sup> „Viele, stolz darauf, dass sie den Mut zur Wahrheit haben, glücklich, sie gefunden zu haben, müde vielleicht von der Arbeit, die es kostet, sie in eine handhabbare Form zu bringen, ungeduldig wartend auf das Zugreifen derer, deren Interessen sie verteidigen, halten es nicht für nötig, nun auch noch besondere List bei der Verbreitung der Wahrheit anzuwenden. So kommen sie oft um die ganze Wirkung ihrer Arbeit.“ Brecht (1938: o. S.).

<sup>106</sup> Loseff, Lev. 1984. *On the beneficence of censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature*. Arbeiten und Texte zur Slawistik Bd. 31. München. Otto Sagner. Die verschiedenen Modi der Zensurvermeidung im Franquismus werden von Sánchez Reboredo in *Palabras tachadas. Retórica contra censura* analysiert.

<sup>107</sup> Nach den Angaben des Autors handelt es sich dabei um einen seit Mitte des 19. Jahrhunderts in Russland weitverbreiteten Begriff, mit dem auf Botschaften angespielt wird, die sich nur indirekt und durch ihren Kontext erschließen lassen. Loseff (1984: 1).

<sup>108</sup> Bei Patterson wird dieses Konzept als „the art of knowing when to say nothing“ definiert. Patterson, Annabel. 1984. *Censorship and Interpretation. The conditions of writing and reading in Early Modern England*. Madison, Wisconsin. The University of Wisconsin Press. S. 19. Coetzee verwendet hierfür u. a. den Begriff der „elliptischen Sprache“: „Los escritores se hicieron expertos en el uso del lenguaje elíptico, en la insinuación y la alusión, en el arte de no decir explícitamente lo que querían decir y de no querer decir exactamente lo que decían. Abundaban los modos alegóricos, el lenguaje esópico y las referencias implícitas.“ Coetzee (2008: 153). Die Tatsache, dass mehrere Autoren sich mit dem Begriff „Sprache“ auf die Techniken der Zensurvermeidung beziehen, ist äußerst interessant und verdient eine genauere Untersuchung im Rahmen der Zensurforschung. Die genannten Autoren stimmen dabei mit der Definition Morañas überein, die hier von einem grundlegenden Regelkomplex für die Textproduktion spricht. Vgl. Moraña (1979: 5).

<sup>109</sup> Loseff (1984: X). Heinrich Detering verwendet hierfür den Terminus der „literarischen Camouflage“, mit dem er sich auf die „intentionale Differenz zwischen (unanstößigem) *Oberflächentext* und [...] *Subtext*“ bezieht. Die „defensive Funktion“ der Camouflage beschreibt er wie folgt: „Der anstößige Inhalt wird durch Transponierung in einen nicht anstößigen Bereich und gleichzeitige Signalisierung des ursprünglich Gemeinten öffentlich formulierbar gemacht“. Das Signal kann dabei entweder nur für einen intendierten Leser erkennbar sein oder von der gesamten Leserschaft wahrgenommen, aber nur von den Eingeweihten entschlüsselt werden. Detering, Heinrich. 2002. *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. Göttingen. Wallstein. S. 30 [Hervorhebungen im Original].

Zur Diskussion der Literaturkritiker über die ‚qualitätsmindernde‘ Wirkung von Umgehungsstrategien sowie auch des ‚qualitätssteigernden‘ Effekts von Zensur in stilistischer Hinsicht vgl. Loseff (1984: 8-12). Die Zensur als kreativitätsfördernder Aspekt ist u. a. Gegenstand der Untersuchung bei Neuschäfer (1991: 64-68)

<sup>110</sup> „The existence of ideological censorship [...] is prerequisite to Aesopian language, one which does not inhere either in the text or in the minds of author or reader, one which does not strictly speaking even address literature as such –for censorship treats literary texts as non-literary.“ Loseff (1984: 4) [Hervorhebung im Original].

Problematik von Texten in repressiven Systemen: Von den Autoren als künstlerische Werke konzipiert, werden sie von den Zensoren auf politisch-ideologischer bzw. moralisch-religiöser Ebene interpretiert.<sup>111</sup>

In ästhetischer Hinsicht beschreibt Loseff diese Techniken als meta-stilistische Phänomene und verweist (wie im Folgenden auch Leo Strauss) darauf, dass ihre Funktionsweise der des Stils ähnele, wobei das stilistische Merkmal der Nichterfüllung der Erwartungshaltung des Lesers hier als Hinweis auf den verborgenen sekundären Gehalt des Textes genutzt werde.<sup>112</sup> Während aber die Eigenarten des Stils ihren „konfliktiven“ Effekt immer im literarischen Kontext zwischen Text und Leser entfalten, wirkt der „kontrastive“ Effekt solcher Umgehungsverfahren darüber hinaus auch auf der Ebene der sozio-politischen Wirklichkeit.<sup>113</sup> Die elementaren semantischen Strukturen äsopischer Sprache illustriert Loseff anhand des volkstümlichen Rätsels, dessen Referenzobjekt ausdrücklich unausgesprochen bleibt, den Empfänger aber dazu bringt, die Objektreferenz herzustellen und zu benennen.<sup>114</sup> Die beiden charakteristischen Merkmale des Rätsels – Strukturiertheit und Komik – fungieren in mehrdeutigen Texten als Signale, mit denen der Wechsel in den codierten Modus angezeigt wird.<sup>115</sup> Eine weitere fundamentale Eigenschaft äsopischer Sprache ist die Ambivalenz, deren Wirkung sich polyvalent und vielgestaltig am Schnittpunkt der unterschiedlichen textuellen Ebenen entfaltet. Auch hier liegt das entscheidende Moment wieder beim Leser und dessen Fähigkeit, die verborgenen Botschaften zu entschlüsseln.<sup>116</sup> Von besonderem Interesse ist die von Loseff vorgenommene Klassifikation der verschiedenen Verfahren, die alle auf dem Prinzip der Metonymie basieren.<sup>117</sup> Unterschieden wird hier zwischen drei verschiedenen Typen: Techniken, die auf der Ebene des Genres oder des Inhalts angesiedelt sind;<sup>118</sup> Verfahren, die

---

<sup>111</sup> Loseff (1984: 5). Problematisch ist, dass Loseff hier von Idealtypen des Autors, Zensors (und Lesers) ausgeht. Er ist sich aber durchaus bewusst, dass es sich dabei um theoretische Konstrukte handelt, die in der Realität kaum anzutreffen sind.

<sup>112</sup> Loseff (1984: 23, 26-27).

<sup>113</sup> Eben dieser Umstand ist der Grund dafür, dass Loseff äsopische Sprache in der Kategorie des Meta-Stils verortet.

<sup>114</sup> Beim Rätsel sowie auch bei Texten mit Camouflageverfahren handelt es sich somit um unvollständige oder „entstellte“ Beschreibungen eines Objekts. Loseff (1984: 29).

<sup>115</sup> Loseff (1984: 34).

<sup>116</sup> Strauss weist in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung hin, die die Berücksichtigung des zeitgenössischen Entstehungskontexts für die Decodierung von Umgehungsstrategien hat. Strauss, Leo. 1996. *Persecución y arte de escribir y otros ensayos de filosofía política*. Novatores Bd. 3. Valencia. Alfons el Magnànim. S. 83-84.

<sup>117</sup> Loseff (1984: 60).

<sup>118</sup> So kann z. B. ein Werk mit historischer Thematik als Parabel auf aktuelle Verhältnisse dienen. Im Hinblick auf äsopische Genres, die der Verschleierung des eigentlichen, in der Regel parabelhaften Charakters des Textes dienen, nennt Loseff als Beispiele die historische Fiktion oder die geografische Verlegung einer Handlung in eine „exotische“ Umgebung. Vgl. Loseff (1984: 222). In diesem Zusammenhang führt er auch Übersetzungen von Werken an und differenziert hier zwischen fremdsprachlichen Übertragungen als Tarnung zur Schaffung eines vollkommen neuen Textes und *quasi-translations*, in denen „nur“ bestimmte stilistische Modifikationen vorgenommen werden. Loseff (1984: 77).

bestimmte Lesergruppen ansprechen<sup>119</sup> und solche, die ihre Wirkung auf sprachlicher Ebene entfalten. Bei Letzteren zählen zu den am häufigsten verwendeten Allegorie, Parodie,<sup>120</sup> Periphrase,<sup>121</sup> Ellipse,<sup>122</sup> Zitate,<sup>123</sup> Wechselrede<sup>124</sup> und die Techniken der *reductio ad absurdum* und *non sequitur*.<sup>125</sup> Zu den drei allgemeinen Prinzipien der strukturellen Organisation des äsopischen Codes zählen Synonymie, Redundanz und die Präsenz von Invariablen.<sup>126</sup> Im Hinblick auf die Struktur äsopischer Sprache wird unterschieden zwischen der Oberfläche des erzählten Inhalts, der Ebene des getarnten, allegorischen Gehalts und der sozio-psychologischen Tiefenschicht und Katharsis.<sup>127</sup> Kritisch merkt er dabei an, dass all die formal-strukturelle Raffinesse, Präzision und Vielfalt äsopischer Sprache häufig in einem disproportionalen Verhältnis zum Inhalt stehen.<sup>128</sup>

Leo Strauss, der die Codierung zensursensibler Inhalte als Technik des ‚zwischen den Zeilen-Schreibens‘ bezeichnet,<sup>129</sup> unterscheidet im Hinblick auf das konstitutive Element Leser zwischen esoterisch (eingeweiht) und exoterisch (außenstehend). Eine esoterische Textinterpretation setzt dabei das folgende Vorwissen des Leser voraus: Er muss die vom Autor zum Ausdruck gebrachten Ansichten vollständig verstehen, den literarischen Charakter des Werks insgesamt sowie dessen Entwurf im Blick behalten, den jeweiligen Kontext berücksichtigen und auch die Tatsache, dass die von den Protagonisten geäußerten Meinungen

---

<sup>119</sup> Hierzu gehören z. B. Texte, die sich vermeintlich an Spezialisten wenden, aber eigentlich den normalen Leser als Zielpublikum vor Augen haben oder Kinder- und Jugendliteratur, die tatsächlich an den erwachsenen Rezipienten gerichtet ist. Vgl. Loseff (1984: 84-86).

<sup>120</sup> Loseff (1984: 92).

<sup>121</sup> Loseff (1984: 103).

<sup>122</sup> Ein effektives und häufig gebrauchtes Verfahren zur Darstellung tabuisierter Thematiken.

<sup>123</sup> Diese ermöglichen es, nonkonforme Dinge oder Thematiken beim Namen zu nennen. Vgl. Loseff (1984: 110).

<sup>124</sup> Loseff (1984: 111).

<sup>125</sup> Loseff (1984: 60-61). Neben den hier aufgeführten Strategien finden sich bei Knetsch auch noch das *argumentum ex silentio* (Verwendung von Auslassungspunkten oder leeren Zeilen als Hinweis auf gestrichene Textpassagen), Symbole und die Tarnung durch die Erzähler-Konstellationen als Formen ‚uneigentlicher‘ Rede. Knetsch (1999: 45-48). Im Hinblick auf eine Typologie dieser Strategien schlägt Knetsch die Unterscheidung in Substitution durch Kontiguitätsverhältnisse (z. B. Symbole) und Substitution durch Similaritätsverhältnisse (u. a. Metaphern) vor. Knetsch (1999: 44). Beide Verfahrenstypen basieren auf den psychoanalytischen Prinzipien der Verschiebung und Verdichtung.

<sup>126</sup> Loseff (1984: 118).

<sup>127</sup> Loseff (1984: 222). In eben dieser kathartischen Funktion und Wirkung äsopischer Sprache sieht Loseff auch einen Garant ihrer Beständigkeit: „[...] while mass absorption in Aesopian language may currently have rendered it obsolete as a popular metastyle, its return is certain. For catharsis is the inner content of an Aesopian literary work, a catharsis which the reader experiences as a victory over repressive authority“. Loseff (1984: 230).

<sup>128</sup> Loseff (1984: 217). „Aesopian literary texts, which from a pragmatic standpoint are devoid of informative content, offer glaring confirmation of the general thesis of the Formalists, of Bakhtin and Vygotsky: in art, form (code) is content.“ Loseff (1984: 219).

<sup>129</sup> „La persecución suscita así una peculiar técnica de escritura y con ella un peculiar tipo de literatura, en que la verdad sobre los asuntos cruciales se presenta exclusivamente entre líneas.“ Strauss (1996: 78). Vgl. hierzu auch Coetzee (2008: 186-187).

nicht den Ansichten des Autors entsprechen müssen.<sup>130</sup> Als Signale, mit denen der eingeweihte Leser auf eine ‚zwischen den Zeilen‘ verborgene Botschaft aufmerksam gemacht wird, fungieren an erster Stelle vom Autor intendierte Widersprüche in unterschiedlichen Ausprägungen.<sup>131</sup> Manifestieren können sich diese im Text z. B. in Form eines unklaren Entwurfs,<sup>132</sup> der Auslassung von wichtigen Aspekten oder Verbindungselementen in der Argumentation,<sup>133</sup> inexakten Wiederholungen bereits gemachter Aussagen,<sup>134</sup> mehrdeutigen oder sonderbaren Ausdrücken,<sup>135</sup> Pseudonymen<sup>136</sup> und intendierten falschen Satzkonstruktionen.<sup>137</sup>

Knetsch differenziert zur Erklärung des leserabhängigen esoterischen Verstehens zwischen textexternen und -internen Faktoren. Unter den extraliterarischen Aspekten erfasst sie dabei die rezeptiven Komponenten des Kommunikationsakts. Ausgehend von der Definition Peter von Polenz' zum Vorgang des „Verstehens“<sup>138</sup> und unter Berücksichtigung der Tatsache, dass das Verständnis von Texten schwieriger ist, da leicht zu interpretierende Signale mündlicher Sprechsituationen wie Mimik oder Gestik hier wegfallen, verortet sie diesen Prozess auf der Ebene des impliziten Autors, so dass er Teil des hermeneutischen Akts wird.<sup>139</sup> Den von Polenz genannten Faktoren zum Gelingen eines Sprechakts folgend,<sup>140</sup> formuliert Knetsch die

---

<sup>130</sup> Strauss (1996: 83-84).

<sup>131</sup> Strauss (1996: 91). „[...] si un escritor capaz, que posee una mente clara y un perfecto conocimiento del punto de vista ortodoxo y de todas sus ramificaciones, contradice subrepticamente y como al pasar uno de los presupuestos necesarios o consecuencias que conoce explícitamente y sostiene en todo lo demás, podemos razonablemente sospechar que se oponía al sistema ortodoxo como tal –y debemos estudiar el conjunto de su libro de nuevo desde el principio, con mucho más cuidado y mucha menos ingenuidad que antes“. Strauss (1996: 86). Darauf weist auch Loseff hin.

<sup>132</sup> Strauss spricht hier von der „dunklen Unklarheit des Plans“. Strauss (1996: 85, 91). Vgl. hierzu auch Spies, Bernhard (Hg.). 1994. *Erwin Rotermund. Artistik und Engagement: Aufsätze zur deutschen Literatur*. Würzburg. Königshausen & Neumann. S. 240-241.

<sup>133</sup> Strauss (1996: 85).

<sup>134</sup> Strauss (1996: 91).

<sup>135</sup> Strauss (1996: 79, 91).

<sup>136</sup> Strauss (1996: 91).

<sup>137</sup> Strauss (1996: 79).

<sup>138</sup> „Was man V e r s t e h e n oder Rezeption einer Äußerung nennt, ist nicht ein bloßer ‚Empfang‘ fertiger transportierter Informationseinheiten – wie man es in technischen Kommunikationsmodellen (mit «Sender» und «Empfänger») darstellt – sondern Ergebnis eines kombinierten HANDELNS des Rezipierenden, nämlich eine Kombination aus einerseits ANWENDEN von Sprachwissen (WIEDERERKENNEN von Ausdrucksformen und Bedeutungen) und andererseits ANNAHMEN MACHEN über das, was der Sprecher/Verfasser mit seinen Äußerungen GEMEINT hat oder haben könnte.“ Polenz, Peter von. 1988. *Deutsche Satzsemantik. Grundbegriffe des Zwischen-den-Zeilen-Lesens*. Berlin, New York. De Gruyter. S. 299-300 [Hervorhebungen im Original].

<sup>139</sup> „Dabei kann der Leser nicht sicher gehen, dass die Aussage des «impliziten Autors» wirklich konform geht mit dem realen Autor, bei regimekritischen, auf die soziale Wirklichkeit bezogenen Texten ist dies allerdings anzunehmen.“ Knetsch (1999: 39).

<sup>140</sup> Die von Strauss genannten Bedingungen für eine esoterische Textlektüre werden von Polenz noch weiter konkretisiert: „Außer der Wortschatzkenntnis und Grammatikbeherrschung braucht man zum VERSTEHEN von Gesagtem eine Kenntnis der Person, ihrer Einstellungen und Gewohnheiten, Kenntnis und Einschätzung der Situation und des Kommunikationsablaufs, Wissen von der Welt, in der man lebt und auf bestimmte Weisen nach

notwendigen Parameter der Autor-Leser-Relation, die Letzteren zur Entschlüsselung der getarnten Botschaft befähigen. Hierzu zählen die Kenntnisse des Lesers über die (politische, ideologische, soziale etc.) Einstellung des realen Autors, Informationen über die Realität, die im Text beschrieben wird; Wissen über die repressive Kommunikationssituation dieser Wirklichkeit (Zensur, Tabuthemen) und Erfahrungen mit den zensurbedingten Kommunikationsregeln bzw. Umgehungsstrategien.<sup>141</sup> Im Hinblick auf die textinternen Faktoren, von denen die Decodierung der Strategien zur Zensurumgehung abhängt, geht Knetsch (wie auch Loseff und Strauss) von der Annahme aus, dass Verstöße gegen konventionelle Kommunikationsprinzipien Signalwirkung auf den Leser haben.<sup>142</sup> Als Basis der Analyse dieser Grenzüberschreitungen dienen ihr die vier Konversationsmaximen nach Paul Grice.<sup>143</sup> Im Gegensatz zu den ästhetisch motivierten Regelverletzungen durch stilistische Ausdrucksmittel liegt den durch repressive Bedingungen konditionierten Tarnstrategien eine zweifache Motivation zugrunde: Zum einen sieht sich der Autor durch die Zensur (die ihm die Benennung der tabuisierten Inhalte verbietet) zum Verstoß gegen die Konversationsmaximen gezwungen. Zum anderen werden kritische Botschaften re-semantisiert und deren Entschlüsselung dem Leser durch die Regelverletzungen nahegelegt: „Erst die hermeneutische Kompetenz des Lesers stellt die implizite Bedeutung überhaupt her“.<sup>144</sup>

---

Regeln miteinander kommuniziert. Wenn man Glück hat, kann man mit seinen ANNAHMEN das vom Sprecher/Verfasser Gemeinte wenigstens annähernd treffen; oft aber ist das Verstandene nur eine ungenaue, unvollständige oder überinterpretierende Rekonstruktion des Gemeinten; und verschiedene Hörer/Leser kommen dabei meist zu teilweise verschiedenen Ergebnissen.“ Polenz (1988: 300) [Hervorhebungen im Original].

<sup>141</sup> Knetsch (1999: 40).

<sup>142</sup> Knetsch (1999: 41).

<sup>143</sup> Die Prinzipien der Quantität, Qualität, Relevanz und des Ausdrucks. Grice, Herbert Paul. „Logic and Conversation“. In: Cole, Peter; Morgan, Jerry L. (Hg.). 1975. *Syntax and Semantics. Speech Acts*. Bd. 3. San Diego, California. Academic Press. S. 45-47.

<sup>144</sup> Knetsch (1999: 42).



## 5 Die Zensurentscheide und ihre Konsequenzen

Der Originaltext des Autors (OT<sub>A</sub>) wird nach Abschluss des Schreibprozesses mit seinen stilistischen, formalen und inhaltlichen Überarbeitungen sowie den selbstzensurischen Beschränkungen in impliziter und expliziter Form bei der Zensurbehörde zur Prüfung eingereicht. Bis 1966 durchläuft jeder Text die obligatorische Vorzensur, nach Verabschiedung des *Neuen Presse- und Druckgesetzes* haben die Verleger die ‚Wahl‘ zwischen ‚freiwilliger‘ Vorzensur oder direkter Hinterlegung im Depot der Zensurbehörde.

OT<sub>A</sub> → Zensurverfahren

Die zensorische Kontrolle kann dabei zu drei verschiedenen Resolutionen führen: Der vorbehaltlosen Autorisierung, dem Verbot oder der eingeschränkten Druckgenehmigung eines Textes mit zensorischen Streichungen. In letzterem Fall nimmt der Autor häufig zusätzliche Veränderungen am Werk vor, um Textkohärenz und -kohäsion wieder herzustellen.

### 5.1 Erste Möglichkeit: Die Autorisierung des Textes

Der Zensor hat keine Beanstandungen vorzubringen, der Text entspricht tatsächlich oder zumindest vordergründig den Zensurvorgaben und kann demzufolge ohne weitere Intervention zum Druck freigegeben werden.<sup>1</sup>

OT<sub>A</sub> → Zensurverfahren → Druckgenehmigung

Das begutachtete Werk als sprachliches Element der diskursiven Praxis erhält durch die Autorisierung der Zensurbehörde Zugang zum Diskurs des Franquismus und wird so zu einem Teil desselben.<sup>2</sup> Die Diskursproduktion wird in jeder Gesellschaft durch bestimmte Prozeduren

---

<sup>1</sup> Zu dieser Kategorie gehören auch die mit dem *silencio administrativo* beschiedenen Texte, solange keine weiteren Sanktionsmaßnahmen gegen sie verhängt werden.

<sup>2</sup> Vgl. Foucault (1981: 74).

„Literatur kommt zur Sprache als ein diskursives Ereignis, d. h. als eine Rede, die in ihrem Ergehen etwas tut, statt nur in ihren Inhalten etwas zu bedeuten“ heißt es im Vorwort des Titels *Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller*. Kaiser, Gerhard; Kittler, Friedrich A. (Hg.). 1978. Göttingen. Vandenhoeck & Ruprecht. S. 7.

kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert, da das Potential und das unberechenbare Wesen des Ereignishaften diskursiver Rede nicht nur in repressiven Regimen von der Autorität als gefährlich betrachtet werden.<sup>3</sup> Diese ‚Domestizierung‘ des Diskurses erfolgt durch die verschiedenen, bereits dargestellten Ausschließungsverfahren sowie auf subtilere Art und Weise durch die machtsstrukturelle Präsenz der Autorität im gesellschaftlichen Geflecht.<sup>4</sup> Der Autor als Intellektueller und seine soziokulturelle Position, von der aus er agiert, sind Bestandteile dieses die Gesellschaft durchdringenden Machtsystems.<sup>5</sup> Die Zulassung zum Diskurs des Systems erweist sich deshalb auch als zweischneidiges Schwert, denn einerseits wird der Text sowie dessen Botschaft „jene[r] theoretische[n] Totalisierung in der Form der «Wahrheit»“ in den literarischen Diskurs eingespeist und kann so offiziell autorisiert seine Wirkung entfalten.<sup>6</sup> Andererseits erhält der Text durch die Aufnahme in den Diskurs den Status eines offiziell zulässigen Werks, wodurch er auch als (regime-)konform markiert wird. Die autorisierten Werke sind an bestimmte Aussagetypen gebunden, was automatisch den Ausschluss anderer determinierter Äußerungen impliziert.<sup>7</sup> Es besteht somit die Gefahr der Resignifikation und der Rekontextualisierung im Butlerschen Sinn, da vor allem die Einbindung von Sprechakten in bestimmte Kontexte der (juristischen und) politischen Argumentation zur Folge haben kann, „dass dieses Sprechen selbst im eigenen Diskurs zum Zitat wird und mit seinen früheren Kontexten bricht bzw. neue Kontexte erhält, für die es ursprünglich nicht bestimmt war.“<sup>8</sup> Dies liegt durchaus im Interesse der Autorität, versucht sie doch durch die dem Zugang zum Diskurs vorangestellte Zensur die ‚nützlichen‘ von den ‚gefährlichen‘ Texten zu trennen, um sich dann in einem zweiten Schritt den autorisierten Text

---

<sup>3</sup> Foucault (2010: 10-11). „Und die Institution antwortet: «[...] dass der Diskurs in der Ordnung der Gesetze steht; dass man seit jeher über seinem Auftreten wacht; dass ihm ein Platz bereitet ist, der ihn ehrt, aber entwaffnet; und dass seine Macht, falls er welche hat, von uns und nur von uns stammt».“ Foucault (2010: 10).

<sup>4</sup> Foucault, Michel. 2005. *Analytik der Macht*. Frankfurt a. M. Suhrkamp. S. 54. Die Relation des Diskurses mit der Macht, dem Begehren und einer bedrohlichen Kraft wird gerade auch dadurch evident, dass die Autorität ihn reguliert, kontrolliert und notfalls verbietet. Vgl. hierzu Foucault (2010: 11).

<sup>5</sup> Aus diesem Grund verortet Foucault die Funktion des Intellektuellen auch darin „dort gegen die Formen einer Macht zu kämpfen, wo er zugleich Gegenstand und Instrument dieser Macht ist: in der Ordnung des «Wissens», des «Bewusstseins», und des «Diskurses».“ Foucault (2005: 54).

<sup>6</sup> Foucault (2005: 62). Foucault bezeichnet den Akt des Schreibens selbst als eine Prozedur der Bezwingung des Diskurses: „Was ist denn das «Schreiben» [...] der «Schriftsteller» anderes als ein ähnliches Unterwerfungssystem, das vielleicht etwas andere Formen annimmt, dessen große Skandierungen aber analog verlaufen?“ Foucault (2010: 30).

<sup>7</sup> Die Akzeptanz der Diskursnormen geht dabei auch mit der Anerkennung der proklamierten Wahrheiten einher. Foucault (2010: 28-29). Für Bourdieu setzt darüber hinaus das Hinnehmen der Legitimität der offiziellen Sprache auf machtsstruktureller Ebene ein gewisses Einverständnis des Beherrschten voraus, das aber weder mit der passiven Unterwerfung unter einen Zwang noch mit der bewussten freiwilligen Übernahme der geltenden Wertvorstellungen zu verwechseln sei. Bourdieu, Pierre. 1985. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid. Akal. S. 25. Vgl. hierzu auch Bourdieu (1993: 109).

<sup>8</sup> Butler (1998: 26-27). Auch hier werden die Überlegungen der Philosophin zur Veranschaulichung dessen genutzt, was mit schriftlich festgehaltener Rede in Form von literarischen Texten geschieht.

soweit es geht ‚anzueignen‘. Allerdings ist hier die Haltung und Interpretation des Lesers entscheidend: Verfügt der über relevante Vorkenntnisse zum Autor, dessen (politischer etc.) Einstellung und bisherigem Werk, muss er dieser diskursiven Resignifikation nicht folgen, sondern kann sich auf die Suche nach Signalen im Text begeben, die ihn zur ‚eigentlichen‘ Botschaft des Werkes führen.<sup>9</sup>

Die Tatsache, dass die literarische Arbeit aufgrund ihres Wesens nur auf diskursiver Ebene realisiert werden kann, verdeutlicht die Bedeutung, die der Zugang zum offiziellen Diskurs für den Autor und seine Texte hat.<sup>10</sup> Nicht zuletzt deswegen ist der Diskurs auch das „worum und womit man kämpft; er ist die Macht, deren man sich zu bemächtigen sucht.“<sup>11</sup> Darüber hinaus wird die Wahrheit nur gehört und verstanden, wenn das sprechende Subjekt sich innerhalb der diskursiven Grenzen als autorisierter Sprecher positionieren kann.<sup>12</sup> In diktatorialen Systemen wird dieser prinzipielle Kampf um die Teilhabe am Diskurs durch den Aspekt der sprachlichen Gewalt erschwert. Versteht man Sprache als Handlungsmacht, d. h. als sprachlichen Akt mit Folgen,<sup>13</sup> so ist repressive Sprache als Gewalt und nicht nur als Repräsentation von Gewalt aufzufassen:<sup>14</sup> „Oppressive language does more than represent violence; it is violence; does more than represent the limits of knowledge; it limits knowledge“, konstatiert Toni Morrison in der Dankesrede für den ihr verliehenen Nobelpreis für Literatur 1993.<sup>15</sup> Für Butler tritt dieses gewalttätige Potential der Sprache immer dann zum Vorschein, wenn versucht wird, das Geschriebene ‚einzusperren‘, gehe dies doch mit dem Verlust sprachlicher Lebendigkeit einher.<sup>16</sup> Auch für Morrison liegt die Kraft der Sprache in ihrem Streben nach dem Unsagbaren: „Its force, its felicity is in its reach toward the ineffable“.<sup>17</sup> Autoritäten, die eben diesen Drang durch Zensur unterbinden, üben durch Sprache Gewalt an der Sprache aus, denn „tongue-suicide [...] is common among the infantile heads of state and power merchants whose

---

<sup>9</sup> Die Verschriftlichung von Aussagen bewahrt diese vor dem Vergessen. Die Rezeption von Texten bringt abhängig von den jeweiligen Bedingungen der Wirklichkeit jedes Mal neue Äußerungen, Gedanken etc. hervor. Portolés weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass einige Verbote der Inquisition in bestimmten historischen Momenten nicht die Elimination der Botschaft des Autors, sondern die Vermeidung einer ‚aktualisierten‘ Interpretation der Leser im Rahmen ihrer Lebensrealität zum Ziel hatten. Portolés (2016: 163-164).

<sup>10</sup> Foucault (2005: 106).

<sup>11</sup> Foucault (2010: 11). Ein Kampf der sich auch dagegen richtet, dass es die Autorität ist, die den ästhetisch-künstlerischen Bereich einer Gesellschaft absteckt. Vgl. Butler (1998: 145).

<sup>12</sup> „Es ist immer möglich, dass man im Raum eines wilden Außen die Wahrheit sagt; aber im Wahren ist man nur, wenn man den Regeln einer diskursiven «Polizei» gehorcht, die man in jedem seiner Diskurse reaktivieren muss.“ Foucault (2010: 25).

<sup>13</sup> Butler (1998: 17).

<sup>14</sup> Butler (1998: 19).

<sup>15</sup> Morrison, Toni. „Nobel Lecture“. [7.12.1993.]. In:

[http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1993/morrison-lecture.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1993/morrison-lecture.html). Stand: 29.9.2014, 13.34.

<sup>16</sup> Butler (1998: 19).

<sup>17</sup> Roland Barthes nennt dies das Aussprechen des *nomen innomabile*. Vgl. Hobohm (1992: 27).

evacuated language leaves them with no access to what is left of their human instincts for they speak only to those who obey, or in order to force obedience“.<sup>18</sup>

Durch die vom Diskurs ausgeübten Machtwirkungen ergeben sich aber auch potentielle Formen des Widerstands: „Gegen die (herrschenden) Diskurse können Gegen-Diskurse gestellt werden“.<sup>19</sup> Der konventionell strukturierte Diskurs regelt dabei Verstöße gegen die Normen immer diskursiv und kann dadurch den Charakter eines Gegen-Diskurses annehmen.<sup>20</sup> Eine ‚Krise der Konventionen‘, die durch das Aussprechen des als unzulässig Markierten ausgelöst wird, oder auch die Kraft des zensierten Sprechens, können, wenn sie im öffentlichen Diskurs auftauchen, immer grundlegende Systemveränderungen und -verschiebungen zur Folge haben.<sup>21</sup> Autoren können durch die Einspeisung systemkritischer Texte in den Diskurs ihren Beitrag zur Konsolidierung des Gegen-Diskurses und dem damit möglichen Systemwandel leisten.<sup>22</sup>

## 5.2 Zweite Möglichkeit: Das Verbot des Textes

Der Zensor spricht sich gegen die Autorisierung des OT<sub>A</sub> aus und verfasst ein Zensurgutachten, in dem er die Gründe für seine Entscheidung nennt. Dem OT<sub>A</sub> wird so nicht

---

<sup>18</sup> Morrison (1993: o. S.).

<sup>19</sup> Jäger, Siegfried. 1993. *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*. DISS-Studien. Duisburg. Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung. S. 152. Jäger fasst hier Erkenntnisse zur Diskurstheorie von Jürgen Link zusammen.

<sup>20</sup> Dieser Gegen-Diskurs kann von der Autorität sanktioniert werden, wodurch wiederum die Verbindung zwischen Diskurs und Macht sichtbar wird. „Diskurse sind mit Macht verbunden – und mit Gegenmacht.“ Jäger (1993: 153). Auch Butler spricht in diesem Zusammenhang von dem Ort „einer mechanistischen, voraussagbaren Reproduktion der Macht“. Butler (1998: 34).

<sup>21</sup> Butler (1998: 202). In solchen Situationen gesellschaftspolitischer Spannung sieht sich die Autorität, die aus Gründen des Machterhalts eher zu orthodoxen Maßnahmen neigt, mit den häretischen Umsturzstrategien der Machtlosen konfrontiert: „Erst die Häresie, die Heterodoxie als kritischer, oft im Zusammenhang mit der Krise auftretender Bruch mit der Doxa bringt die Herrschenden dazu, ihr Schweigen zu brechen und jenen Diskurs zur Verteidigung der Orthodoxie, des rechten Denkens im doppelten Sinne, zu produzieren, mit dem ein neues Äquivalent zur schweigenden Zustimmung der Doxa geschaffen werden soll.“ Bourdieu (1993: 109).

<sup>22</sup> Die Diskursanalyse dient in diesem Kapitel als theoretisches Fundament zur veranschaulichenden Darstellung. Das darf aber nicht zu der Annahme verleiten, dass eine besondere Nähe dieses Paradigmas zum Entscheid der Autorisierung suggeriert werden soll. Dies gilt auch für die in den zwei folgenden Kapiteln behandelten Resolutionen Verbot und Streichungen. In beiden Fällen wird auf Theorien (die Psychoanalyse im Fall des Verbots und die materielle Textgenese bei den Streichungen) zurückgegriffen, die der machtsstrukturellen Kontextualisierung und Veranschaulichung der Konsequenzen für die Texte dienen, ohne dass dabei eine explizite Verknüpfung mit den jeweiligen Zensurenentscheidungen beabsichtigt ist. Aus diesem Grund wird auch auf das zum Teil gespannte Verhältnis, wie es z. B. zwischen der foucauldianischen Diskurs- und Machtanalyse und den psychoanalytischen Ansätzen Freuds besteht, nicht weiter eingegangen.

nur der Zugang zum Diskurs verwehrt, sondern er wird zudem in den vom Regime und Zensurbehörde konstituierten Bereich des Tabuisierten verdrängt.

OT<sub>A</sub> → Zensurverfahren → Verbot

Das Tabu mit seinem zweifachen Bedeutungspotential – „heilig, geweiht“ und „unheimlich, gefährlich, verboten, unrein“ – manifestiert sich im Wesentlichen durch Verbote und Einschränkungen.<sup>23</sup> Diese negativen, affektiv stark markierten Konventionen regeln den Umgang mit unantastbaren Normen und Werten. Ohne explizite Benennung markieren sie soziale Grenzen des Handelns, Sprechens und Denkens.<sup>24</sup> Während aber das Verbot immer einer ausdrücklichen Formulierung bedarf und somit z. B. in Form von Gesetzen kodifiziert ist, wird die Einhaltung von Tabus durch „implizite Imperative“ gesteuert.<sup>25</sup> Ihre gesellschaftliche Funktion ist in der Regel die der sozialen und politischen Kontrolle.<sup>26</sup>

Die Übertretung eines Tabus wird bestraft, was auf das Element der Ansteckung verweist, das dem Tabu inhärent ist: Wer eine Tabugrenze verletzt, wird selbst tabu.<sup>27</sup> Eine Sanktionierung ist erforderlich, um die ambivalente Kraft des Tabus zu kontrollieren, bevor diese sich ausbreiten kann.<sup>28</sup> In diesem Bedrohungspotential schwingt auch der Aspekt der Allgemeingültigkeit mit: Jeder, der mit dem Tabu in Kontakt kommt, ist gefährdet.<sup>29</sup> Unterschieden werden können neben dem Tabu der Handlung das der Kommunikation, worunter tabuisierte Thematiken, bedeutungsvolles Schweigen und Umgehungsstrategien fallen sowie das der Sprache, zu dem z. B. Euphemismen zählen.<sup>30</sup>

---

<sup>23</sup> Freud, Sigmund. 1986. *Totem und Tabu*. Frankfurt a. M. Fischer. S. 26. Freud bezieht sich hinsichtlich der Doppelbedeutung auf die Angaben Wilhelm Wundts: Ursprünglich habe das Wort Tabu das Dämonische bezeichnet, das nicht berührt werden dürfe. Eben diese Unberührbarkeit hatte zunächst als verbindendes Merkmal der beiden Konzepte fungiert, bevor es zu deren Differenzierung kam. Freud (1986: 33).

<sup>24</sup> Schröder, Hartmut. „Zur Kulturspezifik von Tabus“. In: Benthien, Claudia; Gutjahr, Ortrud (Hg.). 2008. *Interkulturalität und Gender-Spezifik von Tabus*. München. Wilhelm Fink. S. 55. Laut Werner Konitzer beruht die Tabuisierung bestimmter Themen auf der Vorstellung, dass Dinge durch Worte verändert werden können. Die Benennung von Tabuthemen müsse deswegen verhindert werden, so dass das Unberührbare unangetastet bleibe. Konitzer, Werner. „Tabuisieren und Metaphorisieren. Vorüberlegungen zu einer Theorie des Öffentlichen“. In: Rothe, Matthias; Schröder, Hartmut (Hg.). 2002. *Ritualisierte Tabuverletzungen, Lachkultur und das Karnevaleske*. Frankfurt a. M. Peter Lang. S. 55.

<sup>25</sup> Benthien, Claudia; Gutjahr, Ortrud. „Zur Einleitung“. In: Benthien, Claudia; Gutjahr, Ortrud (Hg.). 2008. *Interkulturalität und Gender-Spezifik von Tabus*. München. Wilhelm Fink. S. 7.

<sup>26</sup> Schröder (2008: 54). Es kommt aber im Rahmen psychosozialer Strategien auch als Bewältigungsmechanismus bei der Identitätsbildung zum Einsatz. Schröder (2008: 54).

<sup>27</sup> Freud (1986: 28).

<sup>28</sup> Vgl. Freud (1986: 30).

<sup>29</sup> Konitzer (2002: 57).

<sup>30</sup> Schröder (2008: 58). Astrid Ertelt-Vieth nennt unter Verweis auf die Unterteilung Schröders die folgenden Funktionen von Sprachtabus: 1. Eine Handlung zu verhindern, 2. Mit allgemeinem Einverständnis eine Handlung

Das Verbot als wirksamste Manifestationsform des Tabus ist laut, es ist wahrnehmbar, wohingegen das zu Verbietende durch die Tabuisierung zum Verstummen gebracht werden soll.<sup>31</sup> Verbote sind deswegen immer diskursiv oder das Resultat des gesellschaftlichen Diskurses.<sup>32</sup> Verhängt werden sie, um zu verhindern, dass sich aus dem tabuisierten Gegenstand neue Rede entwickeln kann. Dass Tabuisierung aber nicht einfach zu realisieren ist, hängt mit der Tatsache zusammen, dass das Verbotene dazu neigt, sich dem Akt der Untersagung zu entziehen. Das kann durch die Umgehung der Prohibition oder die Eröffnung von Ersatzschauplätzen geschehen. Die Gefühlsambivalenz des Tabus manifestiert sich auch in den Reaktionen auf ein Verbot, das über große Anziehungskraft verfügt, die zur Übertretung anregt, aber auch Furcht erzeugt.<sup>33</sup> Die ‚Gefährlichkeit‘ des Tabus liegt in dessen Potential, eine flächendeckende Ansteckung zu provozieren: „Der Mensch, der ein Tabu übertreten hat, wird selbst tabu, weil er die gefährliche Eignung hat, andere zu versuchen, dass sie seinem Beispiel folgen.“<sup>34</sup> Es ist diese den Tabuverletzungen inhärente ‚soziale Gefahr‘, die von Machthabern gefürchtet wird.<sup>35</sup>

Auf literarischer Ebene lässt sich die Steigerung der Attraktivität von tabuisierten Texten ebenfalls durch die ambivalente Kraft des Tabus erklären.<sup>36</sup> Die Verweigerung der Druckerlaubnis überträgt die zwiespältige Kraft des Tabus auf den Text (und den Autor) und erhöht so dessen Reiz. Die ‚Gefährlichkeit‘ des Textes wird durch dessen Verbot konstituiert, so dass seine Tabuisierung durch die Autorität selbst zum Auslöser des Begehrens wird, gegen

---

zu verhüllen, 3. Ohne allgemeines Einverständnis eine Handlung zu verschleiern. Ertelt-Vieth, Astrid. „Tabubrüche als Übergänge zwischen inter- und intrakultureller Kommunikation“. In: Rothe, Matthias; Schröder, Hartmut (Hg.). 2002. *Ritualisierte Tabuverletzungen, Lachkultur und das Karnevaleske*. Frankfurt a. M. Peter Lang. S. 69.

<sup>31</sup> Vgl. Freud (1986: 37). Die charakteristische, explizite Manifestationsform des Verbots steht dabei im Gegensatz zum impliziten Tabu, das weder begründet noch formuliert wird. Vgl. Schröder (2008: 56). Häufig ist eine genaue Abgrenzung zwischen Tabu und Verbot aber schwer, da die Übergänge fließend sind. Schröder (2008: 57).

Dass dem Verbot literarischer Texte immer auch eine Spur der Behelfsmäßigkeit anhängt illustriert Bodo Plachta anhand eines Zitats des preußischen Reform-Juristen Carl Gottlieb Svarez: „Wenigstens ist’s doch immer unendlich viel leichter, ein Werk [...] zu verbieten als dasselbe zu widerlegen. [...] Übrigens wird sogar von einer der größten gesetzgebenden Mächte Europas [...] von der weisen Katharina Legifera, in der Instruktion zur Fertigung eines neuen Gesetzbuches bezeugt: der Hauptfehler verbotener Bücher sei allemal dieser, dass sie die Wahrheit sagen.“ Plachta, Bodo. 1994. *Damnatur – Toleratur – Admittitur. Studien und Dokumente zur literarischen Zensur im 18. Jahrhundert*. Tübingen. Max Niemeyer. S. 228. Hobohm bescheinigt allen repressiven Maßnahmen der Zensur (z. B. auch der nachträglichen Beschlagnahme von Büchern) eine eher prinzipielle Wirkungslosigkeit oder sogar einen gegenteiligen werbewirksamen Effekt für die betroffenen Bücher. Hobohm (1992: 44).

<sup>32</sup> Schröder (2008: 57).

<sup>33</sup> Freud (1986: 39).

<sup>34</sup> Freud (1986: 40). Foucault verortet in dieser Angst vor (wirklicher oder imaginärer) Ansteckung (z. B. durch die Pest) die Ursache für die Konstituierung der Disziplinarmaßnahmen. Vgl. Foucault (1994: 254).

<sup>35</sup> Vgl. Freud (1986: 41). Die Buße, als Mittel der Wiedergutmachung, besteht in der Regel im Verzicht, wobei schon die Einhaltung der Tabuvorschrift selbst einen solchen Verzicht darstellt. Vgl. Freud (1986: 42).

<sup>36</sup> Der gesellschaftliche Prozess der Tabuisierung, vor allem aber der Enttabuisierung bestimmter Thematiken oder Handlungen, der von den Autoren mittels ihrer Reflektionen und Überlegungen vorangetrieben wird, lässt sich, wenn auch nur allmählich, im Franquismus nachweisen.

das Verbot zu verstoßen.<sup>37</sup> Regime und Autor geraten so in eine Dynamik, deren Wirkungskraft die beidseitigen Kontrollmöglichkeiten übersteigt. Das staatlicherseits verhängte Schweigen kann die Neugier des Lesers stimulieren, wenn er Kenntnis davon erhält.<sup>38</sup> Verhängt die Zensurinstanz ein Publikationsverbot, so beschwört sie (zumindest behördenintern) das Sprechen über eben das tabuisierte Thema herauf.<sup>39</sup> Im Moment der Sanktionierung durch das Verbot wird die Macht sichtbar,<sup>40</sup> die den Akt des Zensierens als vorgeblich moralische Handlung rechtfertigt.<sup>41</sup> Durch das Verbot muss aber nicht automatisch Schweigen entstehen, wie die von Schröder als Tabudiskurs definierten kommunikativen Ersatzstrategien veranschaulichen.<sup>42</sup>

### 5.3 Dritte Möglichkeit: Streichungen im Text

Eine Autorisierung des Textes wird unter der Bedingung in Aussicht gestellt, die beanstandeten Textstellen zu eliminieren. Durch die Zensureingriffe wird der OT<sub>A</sub> zu V<sub>Z1</sub>, d. h. zur ersten Textvariante des Zensors.

$$\text{OT}_A \rightarrow \text{Zensoreneingriffe} \rightarrow \text{V}_{Z1}$$

<sup>37</sup> Vgl. Butler (1998: 159). Das gilt auch für die Tabuthemen, die erst durch die Zensurkriterien konstituiert werden, und zum Schutz vor ihnen das Verbot mobilisieren. Vgl. hierzu Butler (1998: 174-175).

<sup>38</sup> Vgl. Butler (1998: 140). Das paradoxe Wesen des Schweigens als Sprachhandlung erklärt Butler wie folgt: „Eine performative Äußerung muss keine explizite grammatische Form annehmen, um als solche wirken zu können. Tatsächlich kann ein Befehl durch Schweigen genauso effektiv gegeben werden wie durch seine explizite sprachliche Formulierung. Ich vermute, dass sich sogar wortloses Verhalten in dem Maß als eine sprachliche performative Äußerung einstufen lässt, in dem wir Schweigen als eine konstitutive Dimension von Sprechen verstehen.“ Butler (1998: 243, Fn. 16).

<sup>39</sup> Vgl. Butler (1998: 186).

<sup>40</sup> „Ist nicht ganz allgemein das Strafsystem die Form, in der die Macht sich am deutlichsten als Macht zeigt?“ Foucault (2005: 56).

<sup>41</sup> „Das ist das Faszinierende [...], dass sich die Macht auf einmal nicht versteckt, dass sie sich nicht maskiert, dass sie sich als bis in die winzigsten Details vorangetriebene Tyrannei, selbst als zynisch zeigt und zugleich rein ist, völlig «gerechtfertigt», da sie sich ganz und gar innerhalb einer Moral formulieren kann, die ihrer Ausübung als Rahmen dient: Ihre rohe Tyrannei erscheint damit als leidenschaftslose Herrschaft des Guten über das Böse, der Ordnung über die Unordnung.“ Foucault (2005: 56).

<sup>42</sup> „Mit dem Begriff Tabudiskurs meine ich, dass in bestimmten Situationen auch über tabuisierte Handlungen kommuniziert werden kann (eventuell sogar muss), allerdings in einer ganz besonderen Art und Weise, die nicht selber eine (unzulässige) Tabuverletzung mit sich bringt.“ Schröder (2008: 60). Konitzer spricht in diesem Zusammenhang von Andeutungen, die einerseits auf das Tabuthema verweisen, andererseits aber auch dessen Bedrohlichkeit mit aufrufen: „Das Nicht-Gesagte [...] ist bedeutsam, und das heißt: Das Sagen oder Aussprechen wird zum drohenden Andeuten des Nicht-Gesagten“. Konitzer (2002: 56-57).

Der Autor übernimmt die zensorischen Interventionen in den Text, ohne eigene Änderungen vorzunehmen und ‚autorisiert‘ somit  $V_{Z1}$ . Diese wird dann erneut der Zensur zur Prüfung eingereicht und in der Regel zur Publikation genehmigt. In diesem Fall unterliegt die endgültige Textfassung einer einmaligen Transformation, so dass der Leser  $V_{Z1}$  rezipiert.

Bei der durch den Zensurprozess entstandenen Textfassung handelt es sich um eine Variante, die in einer intratextuellen Relation zum  $OT_A$  steht. Neben der diachronischen Verbindung zwischen  $OT_A$  und seiner zensierten Version ist dabei auch die synchronische Beziehung im Sinne der fremden und eigenen Rede Bachtins von Interesse.<sup>43</sup> Diese Form der Dialogizität manifestiert sich im Zensurakt auf der pragmatischen Ebene als Konfrontation zwischen der eigenen schriftlich fixierten Rede des Autors und der ‚fremden‘ Intervention des Zensors. Dabei handelt es sich seitens des Zensors metaphorisch gesprochen allerdings in der Regel nicht um ‚Rede‘, sondern um die Verbreitung von ‚Schweigen‘ als Handlungsakt diskursiver Praxis an den Textstellen, die von ihm gestrichen werden.<sup>44</sup> Der Pseudo-Dialog zwischen Zensor und Autor findet somit auf einer extratextuellen Ebene statt, manifestiert seine materielle Evidenz aber auf der des Textes. Anhand dieser Form, die von Renate Lachmann als textdeskriptiver Aspekt des Dialogizität-Konzepts bezeichnet wird, lässt sich u. a. ein Dialog zwischen zwei Sinnpositionen erfassen, der im ‚zweistimmigen Wort‘ von zwei interferierenden Redeinstanzen geführt wird. Das entspricht dem, was sie als Dialogizität im primären Sinne definiert und gibt auch den Status der ‚Rede‘ von Autor und Zensor wieder.<sup>45</sup> Die Spuren, die die fremde Sinnposition des Zensors im  $OT_A$ <sup>46</sup> hinterlässt und die sich gerade nicht durch Rede im eigentlichen Sinn auszeichnen, zeugen ähnlich den Signalen der Umgehungsstrategien vom Akt der Zensur. Michael Riffaterre spricht hier von *intertextual incompatibilities* als Hinweise auf den fremden Text (im Zensurkontext das fremde Intervenieren), die zu Spuren werden können, wenn sie sich nicht nahtlos in  $V_{Z1}$  einfügen, sondern Unregelmäßigkeiten

---

<sup>43</sup> Broich/Pfister (1985: 5). Vgl. auch Bachtin, Michail. 1971. *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. München. Carl Hanser.

<sup>44</sup> Auch Hobohm betont, ausgehend von der Sprechakttheorie John Searles und Paul Kußmauls, die Performativität des Zensureingriffs: „Es ist ein in der Natur der Sache liegendes Kennzeichen, dass der Diskurs der Zensur sich größtenteils auf seine Performanz beschränkt. Der Sprechakt «Zensieren» besteht im Normalfall nur aus der performativen Formel «refusé», wenn nicht sogar lediglich aus der zensierenden Geste des Durchstreichens.“ Hobohm, Hans-Christoph. „Der Diskurs der Zensur. Zur Analyse literarischer Zensur am Beispiel der Romanzensur in Paris um 1737“. In: Berger, Günter (Hg.). 1986. *Zur Geschichte von Buch und Leser im Frankreich des Ancien Régime. Beiträge zu einer empirischen Rezeptionsforschung*. Romanistik. Rheinfelden. Schöubel. S. 53.

<sup>45</sup> Lachmann, Renate (Hg.). 1982. *Dialogizität. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*. Reihe A Bd. 1. München. Wilhelm Fink. S. 8.

<sup>46</sup> Bei Genette Hypotext, in der intertextuellen Taxonomie Prätext.



hinterlassen.<sup>47</sup> Bei solchen Fällen zensorischer Intervention handelt es sich um Spuren, die sich auf der syntagmatischen Ebene der Textoberfläche einschreiben.<sup>48</sup>

Die textuelle Identität der  $V_{Z1}$  ist demzufolge maßgeblich bestimmt durch ihre abweichenden Textstellen. Als qualitatives Hauptmerkmal zur Bestimmung des Grades der intratextuellen Beziehung zwischen  $OT_A$  und  $V_{Z1}$  bietet sich das Begriffspaar der Repetition und Differenz an. Als quantitatives Kriterium fungieren Anzahl sowie Länge und Umfang der eliminierten Textpassagen.<sup>49</sup> Die Verbindung zwischen  $OT_A$  und  $V_{Z1}$  entspricht dabei substantiell dem, was Lachmann als Kontiguitätsrelation definiert und womit eine unmittelbare Übernahme durch zitierte Textsegmente gemeint ist. Die übernommenen Elemente werden dabei sowohl strukturell als auch funktional im Folgetext  $V_{Z1}$  verwendet.<sup>50</sup> Da im Zensurakt aber die nicht übernommenen Textelemente von Bedeutung sind, ist demzufolge die Ungleichwertigkeit ausschlaggebend, durch die die strukturelle und funktionale Äquivalenz mit dem  $OT_A$  reduziert wird. Die textvarianten Stellen, als charakteristischer Essenz von  $V_{Z1}$ , und Ergebnis der Zensoreneingriffe auf lexikalisch-semantischer Textebene, verändern Form, Inhalt und Bedeutung des  $OT_A$ . Neben den zensurbedingten Auswirkungen auf den Text müssen zudem die Folgen auf außerliterarischer ideologischer Ebene berücksichtigt werden.<sup>51</sup> Dies ist insofern von Signifikanz, als sich in den Diskontinuitäten zensierter Texte immer die Präsenz der Autorität manifestiert, die eben durch und mit diesen Eingriffen den öffentlichen Diskurs formiert und bestimmt.

---

<sup>47</sup> Riffaterre, Michael. 1980. *Semiotics of Poetry*. London. Methuen. S. 130. Vgl. auch Broich/Pfister (1985: 19-20).

<sup>48</sup> Nimmt der Autor in einem zweiten Schritt bedingt durch die zensorischen Streichungen eigene Modifikationen vor, führt dies auch zu Veränderungen auf paradigmatischer Ebene.

<sup>49</sup> Vgl. Broich/Pfister (1985: 30). Auch einige von Broich und Pfister definierte Kriterien zur Ermittlung der Intensität von Intertextualität können zur Untersuchung des Grades der intratextuellen Relation beitragen. Von Interesse ist hier zum einen das Kriterium der Kommunikativität, mit dem die Bewusstheit der Intertextualität bei Autor und Leser sowie die Deutlichkeit der Markierungen der intertextuellen Beziehung im Text bestimmt werden können. Broich/Pfister (1985: 27). Das Merkmal der Strukturalität, das die syntagmatische Einordnung des Prätextes in den Folgetext untersucht ist ebenfalls von Relevanz, da der  $OT_A$  die strukturelle, inhaltliche, stilistische etc. Vorlage für  $V_{Z1}$  ist. Vgl. Broich/Pfister (1985: 28). Der Aspekt der Selektivität ist aufgrund des gemeinsamen Wortmaterials der Versionen in hohem Maße gegeben, wobei sich die textvarianten Abweichungen durch die zensurbedingten ‚Leerstellen‘ im Textverlauf ergeben, weshalb dieses Kriterium hier unter dem Merkmal der Differenz subsumiert ist. Die in der Intertextualität etablierte Unterscheidung zwischen Einzeltext- und Systemreferenz ist für den Zensurvorgang nicht von Relevanz, da es sich bei den Zensurvarianten immer um Einzeltextbezüge handelt.

<sup>50</sup> Broich/Pfister (1985: 126). Vgl. Lachmann, Renate. „Ebenen des Intertextualitätsbegriffs“. In: Stierle, Karlheinz; Warning Rainer (Hg.). 1984. *Das Gespräch*. München. Wilhelm Fink. S. 136.

<sup>51</sup> Vgl. Kapitel 4 *Diktatur in der Literatur: Der Akt der Zensur* zum autorisierten Eingriff des Regimes in den Text, dessen Adaptation an den zulässigen Diskurs und den Versuch der Aneignung und Nutzbarmachung.

Die Transformation der Texte erfolgt im Akt der Zensur durch Streichungen von Wörtern, Sätzen und größeren Textsegmenten.<sup>52</sup> Dabei handelt es sich nach Genette sowohl um eine formale (die Reduktion des OT<sub>A</sub>) als auch um eine thematische Transposition des Textes, da die zensorische Transformation des Sinns mit der Intention erfolgt, die politischen, religiösen und moralischen Ideale des Regimes zu wahren.<sup>53</sup> Jeder textreduzierende Eingriff führt dabei aufgrund der seinem Wesen nach spezifischen Gedanklichkeit immer zur Veränderung der eigentlichen Textualität.<sup>54</sup> Textreduktion ist somit nicht als bloße Änderung des Umfangs zu verstehen,<sup>55</sup> sondern als komplexe Operation, die zwangsweise auch andere Modifikationen auf struktureller und substantieller Ebene mitbedingt: „Einen Text reduzieren oder ausweiten heißt also, von ihm ausgehend einen anderen, kürzeren oder längeren, sich von ihm herleitenden Text hervorbringen, aber nicht, ohne ihn auf verschiedene, jeweils spezifische Weisen zu *entstellen*.“<sup>56</sup> Der Zensureingriff an sich entspricht dabei dem, was Genette unter dem Begriff der „Säuberung“ als einem der quantitativen, hypertextuellen Transformationsverfahren<sup>57</sup> erfasst: einer Reduktion mit moralisierender Intention, in der Regel *ad usum delphini*.<sup>58</sup> In der Terminologie Genettes wird das Reduktionsverfahren am Hypotext (OT<sub>A</sub>) als Gerüst und Träger vorgenommen und bringt neue hypertextuelle Fassungen (V<sub>ZI</sub> etc.) hervor.<sup>59</sup>

Die charakteristischen Merkmale der Zensurvarianten lassen sich anhand der editionswissenschaftlichen Termini der Textidentität und Textvarianz genauer beschreiben.<sup>60</sup>

---

<sup>52</sup> Der Zensor verändert durch die ‚unproduktive‘ reduzierende Maßnahme nicht nur den Text, sondern greift dadurch auch in den Funktionsbereich des Autors ein. Durch den performativen Widerspruch dieser expliziten Form der Zensur „*die sagt, was nicht gesagt werden soll*“ ergeben sich für Butler allerdings Zweifel an der Fähigkeit des Regimes Zensur auszuüben. Butler (1998: 185) [Hervorhebung im Original]. Diese Skepsis sieht sich bestätigt durch die Tatsache, dass das zu Verbergende durch die Regulierungsmaßnahmen auf die ein oder andere Weise zum Gegenstand des öffentlichen Diskurses werden kann und damit das Gegenteil von dem bewirkt, was von der Autorität beabsichtigt ist.

<sup>53</sup> Genette (1993: 288).

<sup>54</sup> Genette (1993: 314).

<sup>55</sup> Genette (1993: 314).

<sup>56</sup> Genette (1993: 315) [Hervorhebung im Original].

<sup>57</sup> Genauer einer Form der Aussparung.

<sup>58</sup> Genette (1993: 322). „Weggelassen wird dabei nicht nur das, was den jungen Leser langweilen oder seine geistigen Fähigkeiten überfordern könnte, sondern vor allem auch, was seine Unschuld »schockieren«, »erschüttern« oder »beunruhigen« könnte, das heißt meistens Informationen, die man ihm lieber noch einige Zeit vorenthalten möchte: selbstverständlich über das Sexualleben, aber auch über andere Realitäten (menschliche »Schwächen«), die man ihm nicht eiligst unterbreiten und ausmalen möchte. [...] Die Zensur ist natürlich die Version für Erwachsene derselben Praktik.“ Genette (1993: 322-323). Darüber hinaus verweist Genette auf die Selbstsäuberung als einem Sonderfall der Selbstaussparung, d. h. einer selbstzensierten Textvariante des Autors. Genette (1993: 323). Er zweifelt allerdings daran, dass diese Praxis weit verbreitet sei, woraus ersichtlich wird, dass er diese essentielle Form der Zensurumgehung für Autoren in einer repressiven Lebenswirklichkeit hier nicht im Sinn gehabt hat.

<sup>59</sup> Genette (1993: 331).

<sup>60</sup> Heinrich F. Plett verwendet die Begriffe der „Ähnlichkeit“ und „Unähnlichkeit“, um die Relation von (hier poetischen) Texten zueinander zu beschreiben, wobei „zwischen den Extremfällen der totalen Identität und der totalen Nicht-Identität [...] ein breites Spektrum denkbarer Bezugsmöglichkeiten“ besteht. Plett, Heinrich F.

Textidentität liegt nach einer Definition Siegfried Scheibes dann vor, wenn zwischen Textelementen unterschiedlicher Fassungen eines Werkes eine vollständige Deckungsgleichheit in Buchstaben und Satzzeichen besteht.<sup>61</sup> Daraus ergibt sich für den Terminus Textvarianz, dass diese dann gegeben ist, wenn die Entsprechung in Buchstaben und Satzzeichen zwischen den einzelnen Fassungen eines Textes unvollständig ist.<sup>62</sup> Textkonvergenz, d. h. ein hoher Grad an gemeinsamem Wortmaterial, ist das Hauptmerkmal materieller Intertextualität, einem Begriff, mit dem unterschiedliche Versionen eines Werkes erfasst werden, die sich durch eben dieses Merkmal auszeichnen.<sup>63</sup> Im Gegensatz zur punktuellen Textidentität zwischen Segmenten, wie sie typisch für Zitate ist,<sup>64</sup> zeichnet sich die Identität zensierter Textfassungen dadurch aus, dass das Korpus des Wort- und Zeichenmaterials erhalten bleibt bzw. übernommen wird und sich vom OT<sub>A</sub> nur durch die textvarianten Stellen unterscheidet. Die wörtliche Übernahme von Textsegmenten bzw. die Überarbeitungen früherer Textversionen behandelt Nyström als intertextuelle Erscheinungen.<sup>65</sup> Aufgrund der spezifischen Charakteristika von im Zensurprozess entstandenen Textfassungen wird hier aber der Begriff der Intratextualität verwendet, denn zum einen geht es eben nicht um die Integration wörtlicher Textteile in einen neuen Text, und zum anderen referieren alle Zensurversionen auf ein und denselben OT<sub>A</sub>.<sup>66</sup> Der Terminus der materiellen Intertextualität soll an dieser Stelle dennoch kurz erläutert werden, da er als Ausgangsbasis für das Konzept der materiellen Intratextualität dient, mit dem sich die Referenzbeziehungen der Zensurvarianten beschreiben lassen. Die materielle Intertextualität basiert auf der Unterscheidung zweier Strategien referentieller Intertextualität, wie sie Susanne Holthuis

---

„Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik“. In: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hg.). 1985. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen. Niemeyer. S. 81. Im Hinblick auf die Zensureingriffe sind hier vor allem die beiden Extreme der Ähnlichkeit und Unähnlichkeit von Relevanz.

<sup>61</sup> Scheibe, Siegfried. „Zu einigen Grundprinzipien einer historisch-kritischen Ausgabe“. In: Martens, Gunter; Zeller, Hans (Hg.). 1971. *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*. München. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. S. 18.

<sup>62</sup> Scheibe (1971: 18-19). Die Definition von „Varianten“ eines Textes lautet somit: „Textfassungen sind vollendete oder nicht vollendete Ausführungen eines Werks, die voneinander abweichen. Sie sind durch Textidentität aufeinander beziehbar und durch Textvarianz voneinander unterscheidbar.“ Scheibe (1971: 17).

<sup>63</sup> Nyström, Esbjörn. 2005. *Libretto im Progress: Brechts und Weills Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony aus textgeschichtlicher Sicht*. Bern. Peter Lang. S. 64. Nyström unterscheidet hierbei hinsichtlich der Gewichtung textvarianter Stellen im Wortmaterial zwischen den nicht sinntragenden Differenzen bei Satzzeichen mit einer geringeren Bedeutung und sinnstiftenden Textelementen. Nyström (2005: 72).

<sup>64</sup> Vgl. Nyström (2005: 64).

<sup>65</sup> Vgl. Nyström (2005: 54). Mit Blick auf die selbstzensorische Haltung von Autoren während des Schreibprozesses weist auch Brohm auf die Bedeutung der Intertextualität als synchronem Aspekt hin, die es ermögliche, bei der Analyse zensierter Texte die zensurbedingten Widerstände zu berücksichtigen. Brohm (2003: 188).

<sup>66</sup> Der von Nyström gebrauchte Begriff der materiellen Intertextualität entspricht dabei tatsächlich dem Sachverhalt der Intratextualität. Auf die Diskrepanzen, die sich aus dieser Verwendung im Hinblick auf die herkömmliche Anwendung des Begriffs der Intertextualität als Beschreibung der Relationen unterschiedlicher Texte ergibt, geht er aber nicht ein.

definiert hat: Zum einen textoberflächenstrukturelle Referenzen, womit Verfahren gemeint sind, die sich auf die „linearisierte Version“ des Bezugstextes richten, und zum anderen texttiefenstrukturelle Referenzen, die sich auf die „nicht-linearisierten“ Eigenschaften des Textes beziehen.<sup>67</sup> Als Prototyp der Integration linearisierter Textsegmente nennt Holthuis das Zitat, das wegen seiner materiellen Referenz einen unmittelbaren Charakter habe.<sup>68</sup> Für den zweiten Typ der Referenzstrategien nennt sie exemplarisch Allusionen oder Paraphrasen, die nicht auf einer materiellen, sondern semantischen Basis beruhen und deswegen mittelbar seien, da sie den Referenztext entweder nicht oder nur in abgewandelter Form wiedergeben.<sup>69</sup> Die materielle Intertextualität, so wie Nyström sie definiert, entspricht aufgrund ihres charakteristischen gemeinsamen Wortmaterials zwischen den verschiedenen Textfassungen dem ersten Typ der textoberflächenstrukturellen Referenzstrategie nach Holthuis.<sup>70</sup> Für die materielle Intratextualität wird diese Definition übernommen, allerdings mit der Einschränkung, dass die zu untersuchenden Textvarianten sich auf ein einziges Werk (OT<sub>A</sub>) beziehen. Nyström verwendet für diese Form referentieller Relation den Terminus der werkinternen Intertextualität und weist darauf hin, dass es sich dabei immer auch um materielle Intertextualität handle.<sup>71</sup> Zudem sei werkinterne Intertextualität Teil der Autointertextualität, wobei mit Autointertextualität (einem Begriff, den er ebenfalls von Holthuis übernommen hat) die Bezüge gemeint sind, die zwischen den Texten eines Autors bestehen.<sup>72</sup> Demzufolge müssten die Textvarianten, die im Laufe des Zensurprozesses entstehen, der von Nyström vorgeschlagenen Taxonomie folgend als materielle, werkinterne Autointertextualität bezeichnet werden. Um das spezifische Wesen der Zensurvarianten aber genau erfassen zu können und unnötige Doppelungen durch die Überschneidungen der begrifflichen Bedeutungen zu vermeiden, wird hierfür der Terminus materielle Intratextualität vorgeschlagen.<sup>73</sup>

Betrachtet man den Vorgang aus der Perspektive des Lesers, so lässt sich zwischen OT<sub>A</sub> und V<sub>Z1</sub> eine Relation postulieren, die in ihrem Wesen der Palimpsest ähnelt. Eine der Herausforderungen kritischer Leser in diktatorialen Systemen ist die Suche nach impliziten und expliziten Spuren der Zensur im Text, die es zu erkennen und zu decodieren gilt. Über den

---

<sup>67</sup> Holthuis, Susanne. 1993. *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Stauffenburg Colloquien. Tübingen. Stauffenburg. S. 91.

<sup>68</sup> Holthuis (1993: 92).

<sup>69</sup> Holthuis (1993: 92).

<sup>70</sup> Vgl. Nyström (2005: 55).

<sup>71</sup> Nyström (2005: 72).

<sup>72</sup> Nyström (2005: 50).

<sup>73</sup> Die materielle Intratextualität ist dabei das Resultat materieller Zensur, wie Hobohm die zensorischen Interventionen *post factum* bezeichnet. Hobohm (1992: 43).

metaphorischen Sinn hinausgehend, handelt es sich für den Rezipienten somit um einen materiellen Palimpsest, wobei im konkreten Fall der zensorischen Streichungen nicht das Überschriebene, sondern die ausgelöschte Substanz rekonstruiert werden muss, was häufig individuelle Spekulationen zur Folge hat.<sup>74</sup> Es gilt, die ‚trügerische‘ Oberfläche zu durchstoßen und den darunter verborgenen Text wiederzuentdecken.<sup>75</sup> Das Vorenthaltende, zum Schweigen Gebrachte wird so zum eigentlich Wertvollen.<sup>76</sup> Die Zensur kann unzulässige Textsegmente aus der Textoberflächenstruktur streichen. Die dadurch hinterlassenen Spuren widersetzen sich aber der vollständigen Auslöschung, solange es kritische Leser gibt, die sich auf die Suche nach dem Zensierten machen.<sup>77</sup> Ähnlich der Funktion des Übersetzers zwischen den textuellen Palimpsest-Schichten, die auch der Traumdeuter bei Freud einnimmt, gilt es für den Leser im Prozess der Entschlüsselung die Zensurdynamik umzudrehen.<sup>78</sup> Dass sich dies aber in der Praxis in vielen Fällen als äußerst schwieriges, wenn nicht sogar unmögliches Unterfangen erweist, wird an einigen Beispielen der im Kapitel sechs und sieben untersuchten Texten Ana María Matutes veranschaulicht.

### 5.3.1 Zensurbedingte Modifikation des Textes durch den Autor

Ausgehend von den Streichungen des Zensors nimmt der Autor Änderungen vor.  $V_{Z1}$  dient ihm somit als Grundlage für eigene Eingriffe, die sich in Textreduktion bzw. -erweiterung, Substitutionsverfahren oder auch der Anwendung von Umgehungstechniken manifestieren können. Die zensierte und modifizierte Variante des Autors ( $V_{A1}$ ) wird der Zensur abermals zur Kontrolle vorgelegt. Sofern keine weiteren Textstellen bemängelt werden, wird diese zum

---

<sup>74</sup> Dieser zensurspezifische Tatbestand findet seine Entsprechung dabei auch in einem allgemeinen, kulturtheoretischen Phänomen, wie Joachim Jacobs und Pascal Nicklas es beschreiben: „Im Gegensatz zum ursprünglich dominierenden pragmatischen Motiv der Überschreibung unterstellt der kulturkritische Blick auf den Palimpsest das absichtsvolle Auslöschen. Der Palimpsest erscheint in diesem Zusammenhang als ein Dokument kultureller Konkurrenz, die die Zweitnutzer nur vermeintlich für sich entschieden haben – dem aufspürenden kritischen Blick bleibt das Original sichtbar.“ Jacob, Joachim; Nicklas, Pascal. „Der Palimpsest und seine Lesarten“. In: Jacob, Joachim; Nicklas, Pascal (Hg.). 2004. *Palimpseste. Zur Erinnerung an Norbert Altenhofer*. Heidelberg. Universitätsverlag Winter. S. 13.

<sup>75</sup> Jacob/Nicklas (2004: 12). Dieses Prinzip der überlagernden Textschichten, die in einem Abhängigkeitsverhältnis zueinander stehen, liegt auch der Hypertextualität Genettes zugrunde. Vgl. Genette (1993: 14-15).

<sup>76</sup> Schweigen kann ja immer auch zu einem Ort des Widerstands gegen die vorgegebenen Normen und Regeln werden, wie Butler im Zusammenhang mit *Zwangs*-Narrationen bestimmter diskursiver Formen der Politisierung bemerkt. Butler (1998: 194).

<sup>77</sup> Vgl. hierzu auch den metaphorischen Gebrauch der Palimpsest bei Heine, bei dem sich die Spannung aus der gleichzeitigen Präsenz der sedimentierten Spuren ergibt. Jacobs/Nicklas (2004: 16).

<sup>78</sup> „*Scriptum superior* und *inferior* sind demnach derselbe Text – nur in anderer Erscheinungsform“. Jacobs/Nicklas (2004: 20) [Hervorhebungen im Original].

Druck autorisiert.<sup>79</sup> Bei Werken, zu denen es mehrere Zensurgutachten mit Streichungsanweisungen gibt, ist das Verfahren identisch, nur eben unter der Beteiligung verschiedener Zensoren.<sup>80</sup>

$$\begin{aligned} V_{Z1} &\rightarrow \text{Autor-Transformation} \rightarrow V_{A1} \\ V_{A1} &\rightarrow \text{Zensoren-Transformation} \rightarrow V_{Z2} \text{ usw.} \end{aligned}$$

Die für den zensierten Text beschriebenen Merkmale gelten auch für diese Fälle, so dass die verschiedenen Varianten der Zensoren und des Autors hier ebenfalls in einer Beziehung materieller Intratextualität zum OT<sub>A</sub> sowie auch zueinander stehen. Der charakteristische hohe Grad an gemeinsamem Wortmaterial verringert sich aber proportional durch die vom Autor vorgenommenen Änderungen. In diesem zweiten Prozess der Transformation des OT<sub>A</sub> nimmt das Ausmaß an Dialogizität zwischen der eigenen verschriftlichten Rede des Autors und der fremden ‚Rede‘ in Form von Änderungsanweisungen sowie dem performativen Schweigen in Form von Streichungen des Zensors zu. Der Einfluss der Zensur wächst somit in expliziter und impliziter Art und Weise sowohl auf textueller als auch auf ideologischer (Meta-)Ebene und kontaminiert zunehmend die Beziehung und Funktion des Autors zu seinem Text.<sup>81</sup>

Die „Selbstsäuberung“ des Textes kann hier durch Maßnahmen des Autors in Form von hypertextuellen, quantitativen Transformationsverfahren auf inhaltlicher, figuraler und struktureller Ebene erfolgen.<sup>82</sup> Durch die forcierte Adaptation an den autoritär regulierten

---

<sup>79</sup> Ist dies dennoch der Fall, so wiederholt sich dieser Vorgang solange, bis der Text von der Zensur zur endgültigen Autorisierung freigegeben oder vom Autor zurückgezogen wird. Vgl. hierzu den franquistischen Zensurfall des Romans *Estos son tus hermanos* von Daniel Sueiro, der vom Autor am 24.6.1961 zur Zensur eingereicht worden war. Nach seinem Antrag auf Revision des ersten Verbots und der Begutachtung von insgesamt fünf Zensoren wurde ihm die Publikation des Werks am 19.9.1961 endgültig untersagt. DS Larraz in *R* (24.6.1961; 61-3752). Der Roman wurde erst 1965 in Mexiko veröffentlicht.

<sup>80</sup> In solchen Fällen werden die Tilgungen der Zensoren gebündelt an den Verlag übermittelt, der diese an den Autor zur ‚Überarbeitung‘ weiterreicht.

<sup>81</sup> Von besonderer Signifikanz ist dieser Aspekt im Hinblick auf die klassifikatorische Funktion und die bestimmte Seinsweise des Diskurses, die Foucault Autor-Funktionen zuschreibt. Foucault, Michel. 1993. *Schriften zur Literatur*. Frankfurt a. M. Fischer. S. 17.

<sup>82</sup> Vgl. Genette (1993: 353-371). Mit dem Begriff „Selbstsäuberung“ bezeichnet Genette selbstzensierende Änderungen eines Autors. Genette (1993: 323). Die ‚erfolgreiche‘ Codierung tabuisierter Thematiken kann dem Autor dabei durchaus einen Vorteil gegenüber dem Zensor verschaffen: „Escribir entre líneas es, por supuesto, una conocida estrategia, cuya ingeniosidad consiste en que coloca al censor a su vez tan capaz de leer entre líneas como lo es el autor de escribir entre ellas, en una situación de desventaja táctica: a menos que de algún modo pueda demostrar la presencia de algo donde parece haber un vacío, un espacio en blanco, se arriesga al ridículo.“ Coetzee (2008: 186). Dass diese Verfahren Effekt zeitigten und die franquistische Zensur mit den Grenzen ihres Einflussbereichs konfrontierten, bestätigte Arias-Salgado in einem Kommentar zur Pressezensur: „Ante los secretos de la gramática, la habilidad de la alusión, la sutileza de los recursos literarios, las ambivalencias de alguna figura retórica, las segundas intenciones que para el público son perfectamente inteligibles como primera, los trucos de la confección y titulación, el lugar del periódico al que se condena la nota, el comentario, la glosa, la

Diskurs steigt die Anzahl textvarianter Segmente bei gleichzeitigem Sinken des Grades an Textkonvergenz. Das ursprüngliche Sinnpotential des Werkes wird in zunehmendem Maße entstellt. Je nach quantitativem Ausmaß kann dann unter Umständen tatsächlich eher von einer (partiellen) Integration von Textteilen des OT<sub>A</sub> gesprochen werden und nicht mehr von einer Übernahme des Wortmaterials, so dass die selbstzensurierende Überarbeitung der beanstandeten Textstellen zu einem Prozess des *rewriting* wird. Diese erzwungenen Texttransformationen bzw. -transpositionen können die literarische Qualität eines Werkes mindern.<sup>83</sup> Der palimpsestartige Charakter dieser Zensurvarianten wird durch das wiederholte ‚Überschreiben‘ eines Textes sowohl in metaphorischer als auch pragmatischer Hinsicht bekräftigt.

#### 5.4 Die Zensurakten zum Werk von Ana María Matute

Während des Franquismus hat Ana María Matute insgesamt 26 literarische Texte verschiedener Genres zur Begutachtung bei der Zensurbehörde eingereicht. Dabei handelt es sich um elf Romane, zwei Anthologien mit Kurzprosastücken sowie 13 Bänden mit Erzählungen, von denen sich acht an ein erwachsenes Publikum und fünf an Kinder oder jugendliche Leser richten.<sup>84</sup> Zu diesen Werken existieren insgesamt 102 Zensurgutachten,<sup>85</sup> die im Laufe der Jahre von 36 Zensoren erstellt wurden. Berücksichtigt sind hier alle Zensurverfahren, d. h. sowohl die Erstbegutachtungen als auch die *informes* zu Wiederauflagen

---

información sugeridas por la autoridad –ardid conocido de los lectores–; ante el silencio que puede ser tan significativo, ante el mismo elogio, desmesurado ex profeso, la técnica judicial de los tribunales ordinarios puede resultar ineficaz e inadecuada en la mayoría de los casos.“ Abellán (1980: 87, Fn. 59). Zur Ineffizienz der Zensur als einem Versuch, den polysemischen Charakter von Sprache und Texten zu unterbinden vgl. Butler (1998: 183–184). Doch auch wenn das Wirkungspotential der Tarnstrategien sehr hoch sein kann, so ist deren Produktivität dennoch begrenzt, da die kontinuierliche Anwendung dieser Verfahren auf Dauer zu einer ‚sterilen‘ Literatur führt. Zwar kann die Notwendigkeit in Metaphern und Codes zu sprechen die literarische Qualität eines Textes steigern, die ‚Gültigkeit‘ dieser Tarntechniken ist allerdings begrenzt, da die Zensoren sich schnell auf sie einstellen: „[...] con el tiempo las propias formas hipersutiles surgidas del juego con el censor se convierten en convenciones“. Das Ergebnis sind qualitative Einbußen, da die Sprache einen zunehmend künstlichen, opaken und leblosen Charakter annimmt. Coetzee (2008: 183). Vgl. hierzu auch Loseff, der die umgedrehte Folge konstatiert, wenn er davon spricht, dass der Inhalt in explizit selbstzensurierten Texten häufig in einem Unverhältnis zu ihrer ausgeklügelten, codifizierten sprachlichen Umsetzung steht. Loseff (1984: 217).

<sup>83</sup> Dessen war sich auch Ana María Matute sehr bewusst, wie sich bei Knetsch nachlesen lässt: „Ihrer Ansicht nach hat die Zensur die Qualität ihrer Bücher nicht gefördert, sondern im Gegenteil, die besten Werke habe sie erst in der Demokratie geschrieben.“ Knetsch (1999: 52).

<sup>84</sup> Die Differenz zwischen den 26 verfassten Titeln und den 25 publizierten Werken ist darauf zurückzuführen, dass der Autorin die Publikation eines Romans von der Zensur verboten wurde.

<sup>85</sup> Zwei dieser *informes* findet man in ein und demselben Gutachtenvordruck, so dass in materieller Form tatsächlich nur 101 Gutachten existieren. Da es sich hierbei faktisch aber um zwei unterschiedliche Entscheide handelt, werden sie bei der Gesamtanzahl der Zensurgutachten auch so angegeben.

bereits kontrollierter Texte.<sup>86</sup> Von den 36 Zensoren sind 19 aufgrund ihrer Unterschrift identifizierbar, 17 *Lektoren* konnte bisher kein Name zugeordnet werden. Dies bedeutet im Hinblick auf die Gutachten, dass von 73 immerhin 43 konkret mit einem Zensor verknüpft werden konnten. 26 Gutachter sind aufgrund einer unleserlichen Unterschrift unbekannt und in vier Fällen fehlen entweder die Nummern oder die Namen der Zensoren auf den *informes*.<sup>87</sup>

Im Fall von Ana María Matute sind vor allem die Erstgutachten von Interesse, da die Autorisierungen von zur Wiederauflage vorgelegten Werken immer problemlos erfolgten. Zu den 26 Werken der Autorin gibt es insgesamt 35 Gutachten dieser Art.<sup>88</sup> Die Divergenz bei den Zahlen hängt damit zusammen, dass einige von der Zensur als kritisch eingeschätzte Werke von mehreren Zensoren kontrolliert wurden. Konkret trifft das auf sieben Texte der Autorin zu: Von je zwei *Lektoren* überprüft wurden *Luciérnagas*<sup>89</sup>, *Pequeño teatro*<sup>90</sup>, *Los niños tontos*<sup>91</sup>, *El polizón del Ulises*<sup>92</sup> und *La trampa*<sup>93</sup>. Zu den beiden Romanen *Los hijos muertos*<sup>94</sup> und *Los soldados lloran de noche*<sup>95</sup> existieren jeweils drei Zensurgutachten. 27 dieser ersten *informes* können Zensoren zugeordnet werden, acht Gutachten sind bisher ohne identifizierten *Lektor*. Erstellt wurden die 35 Entscheide von insgesamt 23 Zensoren, von denen 15 namentlich bekannt und acht ohne Identifikation sind.

Diese Erstgutachter haben in 28 der insgesamt 35 Zensurverfahren die Autorisierung zum Druck empfohlen. Vier Zensoren griffen mit Streichungen in die Texte ein. Hierzu zählen der

---

<sup>86</sup> Die Zensurunterlagen für wieder aufgelegte Texte sind allerdings nicht vollständig erhalten. Als Beispiel hierfür kann der Roman *Pequeño teatro* genannt werden, von dem den *informes* zufolge insgesamt 16 Auflagen gedruckt wurden, die Zensurvorgänge zur zweiten, dritten und elften Ausgabe im AGA aber fehlen. Die Erstgutachten sind bis auf eines für *Luciérnagas* alle vorhanden.

<sup>87</sup> Hierzu zählen die Gutachten zur erneuten Publikation von *Los hijos muertos* im Jahr 1974, dem fünften Band der *obra completa* von 1977 sowie den Wiederauflagen von *La trampa* 1980 und *Los Abel* 1981. Bei dem zuletzt genannten Vorgang handelt es sich um den spätesten, der sich zum Werk der Autorin nachweisen lässt. Vgl. AGA; Sektion *Cultura* (03): Gutachten-Nummer 3964-74; Signatur 73/3986. Alle im Folgenden genannten Gutachten (GA) stammen aus der gleichen Sektion (03), weshalb auf die Wiederholung dieser Angaben verzichtet wird. Zur Oc V siehe GA 2217-77; Sign. 73/05962, zu *La trampa* GA 10857-80; Sign. 73/07380 und zu *Los Abel* GA 7337-81; Sign. 73/7599.

<sup>88</sup> Der Begriff „Erstgutachten“ referiert auf den oder die *informes* des ersten originären Zensurverfahrens von Texten. Erstbegutachtungen können aus einem einzigen *informe* (Alleingutachten) oder mehreren Zensurgutachten bestehen. In zweiterem Fall wird wiederum zwischen Erst- und Revisionsgutachten unterschieden. Der Terminus „Erstgutachten“ kann sich somit sowohl auf eine einzige erste Einschätzung eines Werkes als auch auf die erste von mehreren beziehen. Um Verwechslungen zu vermeiden, wird immer explizit darauf hingewiesen, um welche Art von Gutachten es sich handelt.

<sup>89</sup> GA 6147-53; Sign. 21/10494.

<sup>90</sup> GA 5122-54; Sign. 21/10812.

<sup>91</sup> GA 5853-56; Sign. 21/11587.

<sup>92</sup> GA 186-65; Sign. 21/15796.

<sup>93</sup> GA 1476-69; Sign. 66/02569.

<sup>94</sup> GA 2322-58; Sign. 21/11995.

<sup>95</sup> GA 6624-63; Sign. 21/14863.



nicht identifizierte Alleingutachter mit der Nummer 4 von *Los Abel*,<sup>96</sup> die zwei Revisionsgutachter José de Pablo Muñoz und Ignacio Eznarriaga im Fall von *Los hijos muertos* sowie der zweite Erstgutachter Antonio Iglesias Laguna von *La trampa*. Die Anzahl der Verbotsempfehlungen kann nicht exakt bestimmt werden, liegt aber zwischen zwei und drei. So spricht sich die erste Gutachterin von *Los niños tontos*, María Isabel Niño Más für ein Verbot des Erzählbandes aus. Der Roman *Luciérnagas* wurde drei Jahre vorher von zwei Zensoren mit den Nummern 9 und 11 bearbeitet. Da aber in diesem Fall eines der beiden Gutachten nicht auffindbar ist, ist unklar, ob sich beide Zensoren für ein Verbot ausgesprochen haben.

Die folgende nach Publikationsjahren der ersten Auflagen geordnete Tabelle gibt einen detaillierten Überblick über die Erstbegutachtungen, die zwischen 1948 und 1971 von der franquistischen Zensur für alle Texte Ana María Matutes erstellt wurden.

---

<sup>96</sup> GA 4030-48; Sign. 21/08406.

Jahr	Titel	Vorgangs-Nr.	Eröffnungs- und Abschlussdatum des Verfahrens	Zensor/in	Empfehlungen Zensor/in	Endgültiger Entscheid
1948	<i>Los Abel</i>	4030-48	12.8.1948-30.11.1948	Z 4: nicht identifiziert	Streichungen	Autorisiert mit Streichungen
1953	<i>La pequeña vida</i>	1321-53	5.3.1953-9.7.1953	Z 13: Jaime de Echanove Guzmán ( <i>lector especialista</i> )	Autorisierung	Autorisiert
1953	<i>Fiesta al Noroeste</i>	1535-53	13.3.-26.3.1953	Z 1: Enrique Conde Gargollo ( <i>lector especialista</i> )	Autorisierung	Autorisiert
1953	<i>Luciérnagas</i>	6147-53	20.10.-30.11.1953	Z 9: nicht endgültig identifiziert Z 11: nicht endgültig identifiziert	Verbot? Verbot?	Verboten
1954	<i>Pequeño teatro</i>	5122-54	26.8.1954-18.1.1955	Z 16: Manuel Sancho Millán ( <i>lector especialista</i> ) Z 15: José de Pablo Muñoz ( <i>lector especialista</i> )	Autorisierung  Autorisierung	Autorisiert
1955	<i>En esta tierra</i>	2687-55	12.5.-11.11.1955	Z 25: Miguel de la Pinta Llorente ( <i>lector eclesiástico fijo</i> )	Autorisierung	Autorisiert
1956	<i>Los niños tontos</i>	5853-56	1.12.-28.12.1956	Z 29: María Isabel Niño Más ( <i>lectora especialista</i> ) Z 26: Francisco Javier Aguirre Cuervo ( <i>lector eclesiástico fijo</i> )	Verbot  Autorisierung	Autorisiert
1956	<i>Los cuentos vagabundos</i>	1681-56	28.3.-9.5.1956	Z 26: Francisco Javier Aguirre Cuervo ( <i>lector eclesiástico fijo</i> )	Autorisierung	Autorisiert

1957	<i>El país de la pizarra</i>	4704-56	28.9.1956-9.8.1957	Z 21: Maximino Batanero Almazán (lector fijo)	Autorisierung	Autorisiert
1957	<i>El tiempo</i>	2641-51	8.6.-31.10.1957	Z 14: Javier Dieta Pérez (lector especialista)	Autorisierung	Autorisiert
1958	<i>Los hijos muertos</i>	2322-58	4.5.-18.12.1958	Z 25: Miguel de la Pinta Llorente Z 15: José de Pablo Muñoz Z 22: Ignacio Eznarriaga	Autorisierung Streichungen Streichungen	Autorisiert mit Streichungen
1960	<i>Paulina, el mundo y las estrellas</i>	1628-58	1.4.1958-22.6.1960	Z 24: Saturnino Álvarez Turienzo (lector especialista)	Autorisierung	Autorisiert
1960	<i>El saltamontes verde y el aprendiz</i>	1376-60	14.3.-30.9.1960	Z 21: Maximino Batanero Almazán	Autorisierung	Autorisiert
1960	<i>Primera memoria</i>	545-60	2.2.-11.3.1960	Z 24: Saturnino Álvarez Turienzo	Autorisierung	Autorisiert
1961	<i>A la mitad del camino</i>	2825-61	9.5.-22.5.1961	Z 1: Enrique Conde Gargollo	Autorisierung	Autorisiert
1961	<i>Libro de juegos para los niños de los otros</i>	1789-61	23.3.1961-2.1.1962	Z 28: Juan Fernández Herrón (lector fijo)	Autorisierung	Autorisiert
1961	<i>Historias de la Artámila</i>	6249-61	20.10.1961-3.1.1962	Z 1: Enrique Conde Gargollo	Autorisierung	Autorisiert
1961	<i>El arrepentido y otras narraciones</i>	1832-61	25.3.-28.3.1961	Z 28: Juan Fernández Herrón	Autorisierung	Autorisiert
1961	<i>Tres y un sueño</i>	6105-60	17.11.1960-4.3.1961	Z 24: Saturnino Álvarez Turienzo	Autorisierung	Autorisiert
1962	<i>Caballito loco y Carnavalito</i>	1028-62	26.2.-2.10.1962	Z 28: Juan Fernández Herrón	Autorisierung	Autorisiert
1963	<i>El río</i>	2077-63	8.4.-16.4.1963	Z 21: Maximino Batanero Almazán	Autorisierung	Autorisiert

1964	<i>Los soldados lloran de noche</i>	6624-63	20.11.1963-4.3.1964	Z 22: nicht identifiziert Z 7: nicht identifiziert Z 5: nicht identifiziert	Autorisierung Autorisierung Autorisierung	Autorisiert
1965	<i>El polizón del Ulises</i>	186-65	9.1.-28.12.1965	Z 18: nicht identifiziert Z 22: María Montserrat Sarto	Autorisierung Autorisierung	Autorisiert
1968	<i>Algunos muchachos</i>	8118-68	30.9.-3.10.1968	Z 12: Antonio Iglesias Laguna	Autorisierung	Autorisiert
1969	<i>La trampa</i>	1476-69	4.2.-5.7.1969	Z 29: nicht identifiziert Z 12: Antonio Iglesias Laguna	Autorisierung Streichungen	Autorisiert mit Streichungen
1971	<i>La torre vigía</i>	5198-71	22.5.-26.5.1971	Z 14: Ángel Vázquez	Autorisierung	Autorisiert

## 6 Literatur in der Diktatur: Die zensorischen Eingriffe in den Texten Ana María Matutes

In diesem Kapitel wird nun der Schritt von der Theorie in die Praxis vollzogen. Anhand der Darstellung der individuellen Zensurgeschichte der von der franquistischen Bücherzensur intervenierten Romane Ana María Matutes werden neben dem Ablauf der zensorischen Verfahren und den dabei entstandenen Zensurgutachten die verschiedenen Textversionen analysiert, die durch die Eingriffe der *Lektoren* sowie die selbstzensurierenden Änderungen der Autorin entstanden sind.

### 6.1 *Los Abel*: Die Grenzen der franquistischen Moral Ende der 40er Jahre

Ana María Matute schreibt *Los Abel* um 1945 herum im Alter von 20 Jahren.<sup>1</sup> 1947 reicht sie den Text für den *Premio Nadal* ein, der bis in die vorletzte Ausscheidungsrunde gelangt.<sup>2</sup> Zunächst will sie ihn unter einem Pseudonym veröffentlichen. Ihr Verleger Agustí kann sie aber dazu überreden, ihren richtigen Namen zu benutzen.<sup>3</sup>

Erzählt werden in *Los Abel*<sup>4</sup> der dekadente Niedergang und die soziale Desintegration der im Titel bereits namentlich genannten Grundbesitzer-Familie Abel.<sup>5</sup> Die örtlich nicht konkret

---

<sup>1</sup> In einem Artikel aus dem Jahr 1954 spricht César González-Ruano von der zwanzigjährigen Matute als Autorin dieses Romans. González-Ruano, César. „Una tarde con Ana María Matute“. 1954. In: *Correo Literario*. Nr. 7. o. S. Diese Angabe findet sich auch bei Redondo Goicoechea (2000: 8), deren Informationen ebenfalls auf persönlichen Gesprächen mit der Autorin beruhen. Falsch ist demzufolge die Aussage José María Pozuelo Yvancos, Matute hätte den Roman im Alter von 22 Jahren geschrieben. Vgl. „Ana María Matute en su paraíso inhabitado“. [30.6.2014]. In: <http://www.abc.es/cultura/cultural/20140630/abci-maria-matute-obituario-201406301651.html>. Stand: 7.7.14, 10.57.

<sup>2</sup> Vgl. „Fallo del concurso de novelas Eugenio Nadal, 1947“. 10.1.1948. In: *D*. Nr. 544. S. 14. Die Auszeichnung geht in diesem Jahr an *La sombra del ciprés es alargada* von Miguel Delibes, *finalista* ist Manuel Pombo Angulo mit *Hospital General*. Neben Ana María Matute nimmt nur noch eine weitere Autorin, Rosa María Cajal (mit *Juan Risco*) an der Ausschreibung teil.

<sup>3</sup> „Cuando publicó su primer libro [...] estaba empeñada en cambiarse el nombre porque le daba vergüenza [...] y eligió uno ‚muy romántico‘ [...]: Mar negro en euskera.“ Vgl. „Escribir es siempre una forma de protesta“. 19.8.2005. In: *Agencia EFE*. o. S.

<sup>4</sup> Die hier benutzte Arbeitsversion des Textes von 1998 wurde mit der ersten Auflage des Romans von 1948 verglichen und ist identisch. Matute, Ana María. 1998. *Los Abel*. Barcelona. Destino. Darüber hinaus wurden auch die späteren Editionen von 1966, 1967, 1974, 1988 sowie die Fassungen der zwei Reihen des Destino-Verlags aus dem Jahr 1995 auf ihre Übereinstimmung mit der ersten Auflage überprüft. Alle gesichteten Versionen entsprechen der zensierten Textfassung von 1948.

<sup>5</sup> Die etymologische Bedeutung des Namens Abel ist ‚Hauch‘ oder ‚Nichtigkeit‘. Aus dem Hebräischen *hebel* der Hauch, der Atem, die Vergänglichkeit. Vgl. ‚Abel‘-Eintrag. In: „Bibel-Lexikon“. [o. D.]. In:

verankerte Handlung spielt auf dem Land<sup>6</sup> und zum Teil in einer Kleinstadt. Sie lässt sich zeitlich vor bzw. um den Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs herum verorten.

Der Text, dem Ana María Matute die Widmung „A mis padres“ vorangestellt hat, besteht aus 29 Kapiteln. In den ersten vier wird der Leser auf einer primären Erzählebene durch einen namenlosen, mit den Abels verwandten Ich-Erzähler in die Geschichte der Familie eingeführt. Dieser findet bei einem Aufenthalt auf dem inzwischen verlassenen Familienanwesen die Tagebuchnotizen Valba Abels, auf denen die Haupthandlung der Kapitel VI bis XXIX beruht.<sup>7</sup> Ausgangspunkt dieser retrospektiven Schilderungen ist der Tod der Mutter und die Rückkehr der 14jährigen Valba, die bis dahin in einer religiösen Mädchenschule untergebracht war und sich fortan um ihre jüngeren Geschwister Tavi (Octavio) und Ovidia (genannt „la pequeña“ oder „la niña“) kümmern soll.<sup>8</sup> Hauptsächlich widmet sie sich aber der Beobachtung ihrer insgesamt sechs Geschwister. Angetrieben von dem Wunsch, verstehen zu wollen, analysiert sie diese als Individuen und auch als Komponenten ihrer sozialen Umgebung. Aldo, der Erstgeborene und „señor de la tierra de Dios“,<sup>9</sup> führt das landwirtschaftliche Gut der Familie und wird als streng, verschlossen und asketisch beschrieben. Gus, der Zweitälteste, zeigt künstlerische Ambitionen. Er verzweifelt aber zunehmend an seinem wankelmütigen Charakter, gibt sich dem Alkohol hin und engagiert sich in der revolutionären Arbeiterbewegung.<sup>10</sup> Tito, von dem Valba nicht weiß, ob es ihr bester oder schlechtester Bruder

---

[https://www.bibelkommentare.de/?page=dict&article\\_id=4504](https://www.bibelkommentare.de/?page=dict&article_id=4504). Stand: 5.8.2016, 11.09. Da die Vornamen der Hauptprotagonisten individuelle Charaktereigenschaften der Figuren unterstreichen, kann davon ausgegangen werden, dass Matute den Familiennamen nicht nur wegen seiner biblischen Konnotation (Kain-Abel-Motiv), sondern auch aufgrund seiner ursprünglichen Bedeutung ausgewählt hat.

<sup>6</sup> Das imaginierte Dorf ist vom realen Mansilla de la Sierra inspiriert.

<sup>7</sup> Die lässt sich in zwei Teile untergliedern, die an unterschiedlichen Orten stattfinden. In den Kapiteln V bis XVI und XXVII bis XXIX werden die relevanten Ereignisse geschildert, die sich in dem Bergdorf zutragen, wo die Abels lebten. Die Kapitel XVII bis XXVI spielen in einer nahegelegenen Kleinstadt.

<sup>8</sup> Die Geschehnisse dieser sekundären Erzählebene werden durch die diegetische, explizite Ich-Erzählerin Valba vermittelt. Aus der figuralen Perspektive schildert das erzählende Ich der Hauptprotagonistin in persönlich-subjektiver Art und Weise die Erlebnisse des erzählten jugendlichen Ichs. Die Unterscheidung von Figuren- und Erzählerrede wird hin und wieder durch Hinweise wie „recuerdo“ oder „me acuerdo“ markiert, ist ansonsten aber kaum differenzierbar. Der zeitlich markierte Unterschied zwischen der Figurenrede des erzählenden Ich im Präsens und der des erzählten Ich im Präteritum wird nicht durchgängig aufrechterhalten. Polyphonie entsteht hier zwischen erzähltem und erzählendem Ich, da auch die dargestellte direkte Rede der anderen Protagonisten durch die Ich-Erzählerin dargeboten wird.

<sup>9</sup> Die etymologische Bedeutung des Namens korrespondiert mit der Charakterisierung der Figur. So stammt die Abkürzung Aldo von Oswaldo bzw. Osvaldo (germanisch von *os* oder *ans*, ‚einer der Götter‘, und *vald*, ‚Kommando, Regierung‘: „derjenige, der von Gott regiert wird“. Vgl. Tibón, Gutierre. 1956. *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*. México. Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana. S. 402, 407. Aldo, der „Herr über Gottes Land“, das er verwaltet.

<sup>10</sup> Eine im Text benutzte Abkürzung für Augusto, aus dem Lateinischen *Augustus* ‚heilig‘. Ursprünglich im Sinne von *augurio consecratus*, „durch Vorzeichen/Omen geweiht oder ihnen gewidmet“, hat der Name hier die Bedeutung des Augurs, der die Zeichen der sich anbahnenden politischen Entwicklungen erkennt. Tibón (1956: 60).

ist, ist ein egozentrischer Hedonist und *Don Juan*, dem alles im Leben ohne bemerkenswerte Anstrengung zufällt.<sup>11</sup> Nach dem Brandanschlag auf die Dorfkirche sieht er sich gezwungen, das Heim der Familie zu verlassen, weil die Arbeiter der nahegelegenen Mine (die er in ihren Forderungen zuvor ohne wirkliche ideologische oder empathische Überzeugung unterstützt hatte) ihn für das Feuer verantwortlich machen. Der vierte Bruder namens Juan ist ein schüchterner Junge. Permanentes Opfer des Despotismus Aldos sieht er sich gezwungen, rohe Ziegenmilch zu trinken, was ihn an Maltafieber erkranken lässt. Er erholt sich zwar wieder, verliert aber die Beweglichkeit eines Beins. Die Verbitterung über diese körperliche Behinderung lässt ihn zum Zyniker werden. In einem Versuch, sein Leben erneut in den Griff zu bekommen, entschließt er sich für ein religiöses Dasein als Mönch.<sup>12</sup> Valba selbst beschreibt sich als hässliches, wenig feminines Mädchen mit wolfsähnlichen Zähnen.<sup>13</sup> Verschlossen, einsam und wenig emphatisch reflektiert sie in langen inneren Monologen über das Wesen ihrer Brüder und die Frage nach dem Sinn des Lebens. Neben den fünf Abel-Geschwistern gehören auch der Dorfarzt Eloy und Jacqueline, die Enkelin des Minenbesitzers, zu den handlungstragenden Figuren. Eloy tritt zunächst in seiner Funktion als Arzt in Kontakt mit der Abel-Familie, als er die medizinische Betreuung des erkrankten Juans übernimmt.<sup>14</sup> Bei seinen häufigen Besuchen verliebt er sich in Valba und versucht sie in einer lieblosen, herrischen Art zu einer Beziehung zu bewegen. Jacqueline, die aufgrund ihrer Tuberkuloseerkrankung zu ihrem Großvater aufs Land geschickt wurde, sucht die Freundschaft zu Valba, um ihrer Einsamkeit zu entkommen.<sup>15</sup> Sie wird als oberflächliches Mädchen mit flatterhaftem, zu

---

<sup>11</sup> Ableitung aus dem Lateinischen *tueor*, ‚verteidigen‘. Tibón (1956: 523). Im Roman ist Tito der Verteidiger der Freude, des Glücks und somit letztlich des Lebens, worauf die Erzählerfigur Valba an mehreren Stellen explizit hinweist: „Tito era la juventud y la vida; y su locura [...] era la felicidad.“ *Los Abel* (LA) (1998: 231). In der Fernsehsendung *Semblanzas* von 1992 erklärt die Autorin, dass die Figur Tito in einigen Aspekten ihrem Bruder José Antonio ähnele. Vgl. Trenas, Pilar. „Ana María Matute“. 1992. In: „Semblanza“. Madrid. T.V.E. Ausgestrahlt am 8.2.1992.

<sup>12</sup> Sein vollständiger Name im Roman ist Juan Nepumuceno. Der Name Johannes Nepomuk referiert auf einen böhmischen Priester und Märtyrer des 14. Jahrhunderts, der 400 Jahre später heiliggesprochen wurde und als Schutzpatron von Brücken gilt. Tibón (1956: 384). Auch hier lässt sich zwischen etymologischer Namensbedeutung und Figur eine Beziehung herstellen, da Juan nach überstandener Krise seine Berufung in einer religiösen Lebensweise findet.

<sup>13</sup> Bei dem Namen handelt es sich um eine Abkürzung für Valbanera. Interessanterweise gibt es hierzu keinen Eintrag im etymologischen Wörterbuch. Inspiriert könnte der Name von der „Virgen de Valvanera“ sein, Schutzpatronin der Sierra de la Demanda in La Rioja. Nicht weit von dort verbrachte Matute die Sommer ihrer Kindheit.

<sup>14</sup> Hierbei handelt es sich um eine Variante von Eligio oder Elicio, lat. *Eligius*, möglicherweise ein mystischer Name mit Ableitung von *eligere*, ‚wählen, auswählen‘. Vgl. Tibón (1956: 159-160). ‚Auserwählt‘ ist Eloy tatsächlich, da er einer der wenigen Protagonisten ist, der Zutritt zum räumlich und sozial isolierten Zirkel der Abels erhält und somit in den Besitz von Informationen aus erster Hand über deren Mitglieder kommt.

<sup>15</sup> Eine weibliche Variante von Jakob, ursprünglich aus dem Hebräischen von *Ya'aqob*. Im Alten Testament mit der Bedeutung ‚Fersenhalter‘, da Jakob sich bei der Geburt an der Ferse des Erstgeborenen Esau festhielt. Vgl. Tibón (1956: 283). Auch diese Namenswahl findet ihre Entsprechung im Charakter der Figur, da Jacqueline im Gegensatz zu Valba nicht nach selbstbestimmter Unabhängigkeit strebt, sondern sich immer an andere Personen ‚heftet‘.

pathetischen Worten neigendem Wesen beschrieben. Schon bald verliebt sie sich in Tito, der von ihr allerdings keine Notiz nimmt. Nach der Flucht Titos in die Kleinstadt, bittet Aldo sie, ihn zu heiraten. Jacqueline entzieht sich dieser Situation durch die Rückkehr zu ihrer Mutter, die ebenfalls in der Stadt lebt. Als auch Valba dorthin zieht, erfährt sie, dass Tito inzwischen der „Verlobte“ Jacqueline ist, tatsächlich aber ein Verhältnis mit deren Mutter hat. Als Jacqueline sich den Betrug eingestehen muss, flüchtet sie zurück ins Dorf. Dort heiratet sie Aldo aus Rache und zieht mit ihm weg. Valba bleibt allein auf dem Anwesen zurück und versucht den landwirtschaftlichen Besitz der Familie weiterzuführen. Als Tito eines Tages unverhofft zurückkehrt, übernimmt er diese Aufgabe. Zur entscheidenden Auseinandersetzung zwischen den Brüdern kommt es, als Aldo, frustriert durch die Erkenntnis, dass Jacqueline weiterhin in Tito verliebt ist, ebenfalls heimkehrt. Verbittert und voller Neid ist Aldo nicht bereit, auch noch das Land an Tito ‚zu verlieren‘ und erschießt diesen während einer Auseinandersetzung.

Die für Matute und ihre Generation so charakteristische pessimistische Weltanschauung prägt schon diesen frühen Text. Zu den behandelten Hauptthemen gehören die Übergangsphasen von Kindheit zu Pubertät bzw. Erwachsenendasein, Einsamkeit und kommunikative Isolation, die Notwendigkeit der Flucht, der gewalttätige Bruderkonflikt sowie unterschiedliche Formen von Liebe und Hass. Diese Sujets, die auf die ein oder andere Art und Weise alle mit Matutes Erfahrungen im Spanischen Bürgerkrieg verbunden sind, lassen sich auch in den Texten der zeitlich etwas später angesiedelten *novela social* der 50er Jahre wiederfinden.<sup>16</sup> Die für das Werk der Autorin typische binäre Gegenüberstellung von Gut und Böse, Feind und Freund etc. kennzeichnet die Form der Auseinandersetzung mit diesen Themen. Matute, die *Los Abel* für ihren schlechtesten Roman hielt,<sup>17</sup> hebt im Vorwort zum ersten Sammelband ihrer Werke als einen der positiven Aspekte das Kain-und Abel-Motiv hervor.<sup>18</sup> Die diesem biblischen Motiv eingeschriebene Symbolik nutzt die Autorin in zweifacher Hinsicht: Zunächst einmal als Parabel für die gesellschaftlich-ideologische Spaltung des spanischen Volkes und den sich daraus entwickelnden Bürgerkrieg. Die Familie Abel fungiert dabei als mikrokosmisches Abbild der spanischen Realität der 30er Jahre, in dem die

---

<sup>16</sup> Hier vor allem die Beschreibungen vereinsamter, verzagter und zur Verständigung unfähiger Protagonisten sowie das Motiv der verfeindeten Brüder.

<sup>17</sup> „Digo la peor porque se me antoja una frustrada buena novela [...] Me malicio que tras *Pequeño teatro*, no representó ningún avance.“ Oc I (1971a: 19).

<sup>18</sup> „Sin embargo, posee alguna cualidad que me la hace estimable. [...] porque la obsesión Caín-Abel que (al parecer) merodea de cerca o de lejos a lo largo de todos mis escritos aparece aquí por vez primera, y de forma tan visible como poco sagaz.“ Oc I (1971a: 19).



Geschwister die wichtigsten gesellschaftlichen Akteure repräsentieren.<sup>19</sup> Matute geht aber über diese politisch-gesellschaftliche Deutung der Konfrontation hinaus und konzentriert sich vor allem auf den psychologischen Aspekt der Auseinandersetzung unter Brüdern. So wird der Konflikt von den Figuren Aldo (der wie Kain in der biblischen Erzählung der „Herr über das Land“ ist) und Tito (als Hirte und Wanderer, der sich in der Welt bewegt) ausgetragen und nicht von Gus, der politisch aktiv ist. Zudem sind es nicht ideologische Gründe, die zum Totschlag führen, sondern ein Streit um Besitz und enttäuschte Liebe. Insofern nimmt Matute mit der Verwendung des Motivs der verfeindeten Brüder nicht nur als politisches, sondern auch als anthropologisch-soziales Gleichnis hier eine Entwicklung vorweg, wie sie sich wenig später in der *novela social* etablieren sollte.<sup>20</sup> Die Sympathie Matutes für die Figur Kains, ist in *Los Abel* evident, die Erzählerin Valba identifiziert sich aber mit Aldo: „Yo era Aldo [...] Aldo era la imagen de mi desesperación, de mi existencia vacía, estéril, de mi ambición deshecha! Aldo era mi hermano.“<sup>21</sup>

### 6.1.1 Die Zensurgeschichte des Romans

In der Zensurakte dieses Romans befinden sich zwei unterschiedliche Fahnenabzüge des Textes: In der ersten gedruckten Fassung sind die zwei vom Zensor gestrichenen Textpassagen auf drei Seiten (S. 28-29 und S. 33) markiert.<sup>22</sup> Bei der zweiten Fassung handelt es sich um die zensierte Version in Form von Korrekturbögen, die der Verlag der Zensur zur erneuten Kontrolle einreichen musste. Handschriftlich ist hier auf dem Deckblatt der Hinweis vermerkt: „Los cortes de las galeradas 28, 29 y 33 corresponden en estas pruebas compaginadas a las páginas 87 y 99.“<sup>23</sup> Der Antrag auf Autorisierung zum Druck für *Los Abel* wird am 27. Juli

---

<sup>19</sup> Aldo als Oligarch; Juan, der seinen Lebenssinn in der religiösen Berufung findet; Tavi, den die Flucht vor der Familie in die militärische „Academia Naval“ treibt; Gus, der seine künstlerische Existenz zugunsten der Unterstützung der sozialen Revolutionsbewegung aufgibt; Tito, der hedonistische *bohème* und Valba, deren Zukunft zunächst auf eine konventionelle Existenz als Ehefrau und Mutter hinauszulaufen scheint.

<sup>20</sup> Aus diesem Grund wird die Autorin in der Sekundärliteratur zuweilen als ‚Verbindungsglied‘ zwischen der vorhergehenden Generation der *novela existencial* und den Autoren der *novela social* bezeichnet. Vgl. Sobejano, Gonzalo. 1975. *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*. Madrid. Prensa Española. S. 520.

<sup>21</sup> LA (1998: 230-231).

<sup>22</sup> Die Seitenzahlen der insgesamt 79 losen Druckfahnen sind jeweils am oberen Seitenrand mit einem Stempel vermerkt. Allerdings fehlt zwischen den Bögen 12 und 13 eine Seite, die in der benutzten Ausgabe dem Text der Seiten 41 bis 44 entspricht. Vgl. AGA GA 4030-48; Sign. 21/08406.

<sup>23</sup> Wie die Zensurgutachten, so werden auch die zitierten Textpassagen der weiteren Dokumente der Zensurbehörde mit all ihren orthographischen und interpunktuellen Fehlern wiedergegeben. Das gilt für diesen sowie auch alle folgenden untersuchten Texte.

1948 durch den Verlag Destino gestellt.<sup>24</sup> Der Umfang der ersten Auflage ist mit 3.000 Exemplaren angegeben, der Verkaufspreis wird nicht genannt.<sup>25</sup> Offiziell eröffnet wird das Verfahren zensurintern aber erst gut zwei Wochen später, am 12. August, wie der Karteikarte zum Vorgang zu entnehmen ist.<sup>26</sup> Der Text wird an den Zensor Nummer 4 weitergereicht.<sup>27</sup> Allerdings stimmt das Datum 4. September auf der Karteikarte nicht mit den Angaben auf dem Zensurgutachten überein, wo notiert ist, dass der Roman dem Zensor bereits am 23. August übergeben wurde. Der Erstgutachter hat die im Zensurformular vorgedruckten Fragen zu Verstößen gegen Dogma, Kirche, Regime und die mit ihm kollaborierenden Personen handschriftlich mit „Nein“ beantwortet. Bei der Frage nach Angriffen auf die Moral aber sind die Seitenzahlen 28-29 und 33 angegeben.<sup>28</sup> Eine Beurteilung bzw. inhaltliche Zusammenfassung des Zensors fehlt,<sup>29</sup> stattdessen bezieht er sich bei seiner Entscheidung auf eine vorgedruckte Fußnote des Gutachtens, in der es heißt: „El Lector deberá indicar de manera concreta si las tachaduras indicadas arriba califican el contenido total de la obra o se refieren a aspectos parciales“. Der handschriftliche Vermerk des Zensors lautet hier lediglich: „Las tachaduras se refieren a aspectos parciales de la obra, y no califican el contenido, no teniendo nada mas censurable.“<sup>30</sup> Darunter ist das Datum 5. September notiert, gefolgt von der

---

<sup>24</sup> Zum Zeitpunkt der ersten Begutachtung von *Los Abel* untersteht die Zensurbehörde dem katholisch-orthodoxen Arias-Salgado in seiner Funktion als *Subsecretario de Educación Popular*. Diese *Subsecretaria* gehört Ende der 40er Jahre noch zum Zuständigkeitsbereich des *Ministerio de Educación Nacional* mit José Ibáñez-Martín als verantwortlichem Minister.

<sup>25</sup> Die Bezeichnung der Bücherzensur lautet 1948 *Censura de Publicaciones*. Unterstellt ist sie in diesem Moment der *Dirección General de Propaganda*.

<sup>26</sup> Mögliche Gründe für diese ungewöhnliche Verzögerung könnten hohes Arbeitsaufkommen oder Probleme im organisatorischen Ablauf des Zensurprozesses gewesen sein.

<sup>27</sup> Hinter diesem nicht identifizierten Zensor könnte sich Luis Miralles de Imperial y Gómez verbergen. In der Dokumentation von Larraz erstellt dieser *Lector* im Jahr 1945 das Gutachten zu *La muerte al teléfono* von Juan José Mira unter der Nummer 4. Vgl. DS Larraz in R (29.5.1945; 45-2342). Die Bestätigung dieser Annahme durch einen Abgleich mit den Inhaltslisten im AGA steht noch aus.

<sup>28</sup> Bei der stichprobenartigen Sichtung von 8561 Texte, die 1943 zur Zensur eingereicht worden waren, stellte Gabriele Knetsch fest, dass die Verstöße gegen moralische Zensurkriterien mit 30 % die zweithäufigste Ursache für zensorische Beanstandungen darstellten. Nur politische Tabubrüche wurden mit 39 % noch häufiger von den Zensoren bemängelt. Knetsch (1999: 82).

<sup>29</sup> Auch Ende der 40er Jahre war es durchaus üblich, dass die Zensoren den Inhalt des Textes kurz darstellten und bewerteten. Eine einheitliche Form gab es allerdings nicht und so variieren die Gutachten von *Lector* zu *Lector*. Dass Zensor Nummer 4 sich in keiner Weise auf den Roman bezieht, ist aber in jedem Fall ungewöhnlich.

<sup>30</sup> Die Unterschiede zwischen diesem standardisierten Gutachtenvordruck und dem des zeitlich nächstgelegenen Titels *La pequeña vida* vom 7.3.1953 sind interessant, lassen sich hieran doch die Änderungen nachvollziehen, die die Gründung des MIT 1951, und die damit einhergehende Restrukturierung der Zensur Anfang des Jahres 1952 (Vgl. BOE/55/24.2.1952/851.) zur Folge hatten. Was die erste Seite des Gutachtens betrifft, so ist diese bis auf das oben links eingedruckte, für die Zensur zuständige Ministerium identisch: 1948 das *Ministerio de Educación Nacional* und 1953 das MIT (vgl. GA 1321-53; Sign. 21/10222.). Die mit der Zensur beauftragte Abteilung, *Inspección de Libros*, untersteht in beiden Fällen der *Dirección General de Propaganda*. Auf der zweiten Seite des Formblatts lässt sich eine Veränderung bei der Gewichtung der Zensurkriterien nachweisen. Die vierte Frage nach Verstößen gegen die Moral im Gutachten von 1948 steht in dem von 1953 an zweiter Stelle. Die Fragen zwei („¿A la Iglesia?“) und drei („¿A sus Ministros?“) werden im Formblatt von 1953 zusammengefasst und erscheinen hier an dritter Position („¿A la Iglesia o a sus Ministros?“). Die erwähnte Fußnote im Gutachten von 1948 ist im Formular von 1953 als weiteres Kriterium in den vorgedruckten Fragenkatalog mit aufgenommen worden: „Los

unleserlichen Unterschrift des Zensors.<sup>31</sup> Ein Zweitgutachten wird nicht angefordert. Die zur Streichung vorgeschlagenen Textpassagen werden (vermutlich vom *Jefe de Lectorado*, das Kürzel fehlt hier) überprüft, was sich dem handschriftlichen Vermerk vom 6. September auf dem Formular zur Zensureinreichung entnehmen lässt: „autorizado tachaduras pags. 28, 29, y

---

pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra?“ Der dem Zensor für seine Beurteilung vorbehaltene Raum, der im Gutachten von 1948 mit dem Wort „Resultando“ überschrieben ist, trägt im Formblatt von 1953 die Überschrift: „Informe y otras observaciones“. Der Zensor wird damit explizit aufgefordert nun eine schriftliche Einschätzung des Textes zu erstellen. Im Hinblick auf die administrative Organisation des Zensurprozesses lässt sich an der dritten Seite des Formulars von 1953 der behördliche Versuch der Regulierung und Legalisierung der Zensur nachweisen. Die Version von 1948 ist schlichter und besteht nur aus dem vorgedruckten Vermerk: „Resolución – Visto el informe del Lector, el Negociado propone“, der mit Datum und Kürzel des *Jefe del Negociado* abgezeichnet werden musste. Es folgen die vorgedruckten Zeilen: „Conforme con la proposición del Jefe del Negociado y vistos los antecedentes del Expediente y declaro concluso, en sus méritos se propone“ [Platz für Urteil], die ebenfalls mit Datum und Kürzel des *Jefe de la Sección* versehen werden mussten. Schließlich wird darunter noch die nächsthöhere Instanz – der *Director General* – aufgeführt, der ebenfalls sein Einverständnis mit dem vorgeschlagenen Urteil bestätigen konnte: „Conforme con el Jefe de la Sección“. Die formale Struktur des Vordrucks und die hierarchische Ordnung der zuständigen Stellen sind im Gutachten von 1953 identisch, allerdings wurde in dieser Version der Text modifiziert und die pauschale Bezeichnung des *Jefe del Negociado* durch die spezifischere des *Jefe de Lectorado* ersetzt. Dieser gibt seine Empfehlung an erster Stelle ab („Resultando se propone la“, hier müssen Entscheid, Datum und Kürzel ergänzt werden), die dann im Folgenden vom Sektionschef autorisiert werden muss. Der mit „Resolución“ überschriebene vorgedruckte Text lautet: „Vistos el informe del Lectorado, las disposiciones vigentes y las normas comunicadas por la Superioridad, esta Sección estima que la obra a que se refiere este expediente puede ser“ [Platz für den Entscheid, Datum und Kürzel des Sektionschefs]. Aufgrund des Fehlens einer ‚gültigen‘ gesetzlichen Regelung, die die Zensur offiziell legitimiert, beruft sich der Formulartext hier auf nicht weiter spezifizierte „gültige Anordnungen“, womit auf das während des Bürgerkriegs verabschiedete Dekret Bezug genommen wird. (Im Formular zur Zensureinreichung heißt es etwas genauer „la Orden de 29 de abril de 1938, y disposiciones complementarias para la edición del libro y folleto“). Die zweite hier genannte ‚rechtliche‘ Basis der zensorischen Tätigkeit bilden die durch die „Obrigkeit kommunizierten Normen“. Im Zuge der Re-Organisation der Behörde war die prekäre juristische Lage, in der sich die Kontrollinstitution bis dahin befunden hatte, so gut es ging behoben worden. Als letzte hierarchische Instanz kann in kritischen Fällen wiederum der Generaldirektor der zuständigen Direktion seine Konformität erklären. Lautete der vorgegebene Text 1948 noch „Conforme con el Jefe de la Sección“ so ist dieser 1953 mit „Conforme con la Sección“ modernisiert worden, da nun nicht mehr auf eine Person, sondern die Abteilung referiert wird. Diese ‚Professionalisierung‘ des Zensurprozesses lässt sich auch auf der vierten Seite des Formblatts nachweisen, wo der vorgedruckte Text 1953 ebenfalls modifiziert worden ist. Musste 1948 nur die Depothinterlegung der fünf Pflichtexemplare bestätigt („Con fecha queda hecho el depósito de los cinco ejemplares que se determinan para su firma y sellado en el Negociado de Circulación“) und vom zuständigen Abteilungsleiter (*Jefe del Negociado*) abgezeichnet werden, so wird im Verfahren von 1953 die Überprüfung der Textkongruenz zwischen zensiertem Werk und Pflichtexemplaren für das Zensurdepot explizit erwähnt und vom zuständigen Beamten unterschrieben („Solicitada autorización para Circulación queda comprobada la congruencia entre los textos objeto de esta resolución.“). Es folgt die ebenfalls abgeänderte Bestätigung der Depothinterlegung durch den *Jefe del Negociado de Circulación y Ficheros* (im Gegensatz zum *Jefe del Negociado* 1948): „Con esta fecha hecho el depósito de los ejemplares que se determinan, cuya remisión se hace según órdenes de la Superioridad, e igualmente se procede a la oportuna anotación de esta diligencia en los Ficheros.“ Nicht ausdrücklich erwähnt wird die Anzahl der zu hinterlegenden Exemplare. Das fehlende rechtliche Fundament und der semi-offizielle institutionelle Status der Zensur kommt auch hier in dem nicht weiter konkretisierten Hinweis auf „Verordnungen der Obrigkeit“ zum Ausdruck, auf deren Geheiß der Zensurvorgang durch diesen letzten Schritt zum Abschluss gebracht wird. Das Streben nach mehr Effizienz und Professionalität, das auf das steigende Volumen von Zensurvorgängen zurückzuführen ist, geht auch aus dem Hinweis auf die Einrichtung einer Zensurkartei hervor.

<sup>31</sup> Peio H. Riaño berichtet in zwei Zeitungsartikeln u. a. über die Probleme von *Los Abel* mit der Zensur. In diesem Zusammenhang zitiert er aus dem Gutachten den Zensorvermerk „si la superioridad así lo cree oportuno“. Dieser Textauszug ist falsch und stammt nicht aus dem Entscheid zu *Los Abel*. Vgl. „Matute, la «inmoral»“. [27.11.2010]. In: <http://www.publico.es/culturas/matute-inmoral.html>. Stand: 2.4.2015, 11.15 und „Censores contra escritores“ (11.4.2012: o. S.).

33“. Einen Tag später wird dem Verlag der Zensurentscheid durch die *Inspección de Libros* per maschinenschriftlichem Brief übermittelt:

Vista su instancia de fecha 12 de Agosto ppdo. en la que solicita la correspondiente autorización para la publicación de la obra de Ana María Matute, titulada „Los Abel“. Esta Dirección General de Propaganda a propuesta del Servicio correspondiente, ha resuelto: trasladarle el referido texto, para que suprima lo indicado en las páginas 28, 29 y 33. Una vez así realizado, a petición y previa la presentación de nuevas galeradas, con las supresiones hechas, se procederá por esta Dirección a extender la Tarjeta de autorización definitiva. Dios guarde a Vd. muchos años.

Unterschrieben ist der Brief von Pedro Rocamora y Valls, dem *Director General de Propaganda* zu diesem Zeitpunkt.<sup>32</sup> Nun ist es an Verlag und Autorin, die bemängelten Textpassagen zu tilgen und zu überarbeiten. Die zensierte und selbstzensierte Fassung wird in Form der bereits erwähnten Druckfahnen mit einem handschriftlichen Brief von Rafael Vázquez-Zamora als Vertreter des Destino-Verlags am 9. November des Jahres eingereicht:

Ilmo. Señor: El que suscribe, Rafael Vázquez Zamora, representante de Ediciones Destino, S. L. de Barcelona, en Madrid, a V. I., con el debido respeto, expone: Fue habiendo obtenido por oficio de 7 de septiembre del año en curso la autorización para editar la novela „Los Abel“, de Ana María Matute con tres supresiones y previa la presentación de las galeradas, presenta ahora dichas galeradas con las supresiones realizadas y solicita le sea extendida la Tarjeta de autorización definitiva. Dios guarde a V. I. muchos años.

Die ordnungsgemäße Streichung der zensierten Textstellen wird überprüft und von dem Zensor Maximino Batanero Almazán<sup>33</sup> handschriftlich am 11. November mit einem Vermerk im Zensurgutachten des Zensors Nummer 4 bestätigt: „Comprobadas las supresiones indicadas“. Damit wird *Los Abel* zum Druck freigegeben, was wiederum auf dem Brief von Vázquez-

---

<sup>32</sup> Auf der Karteikarte zum Zensurvorgang ist dieser vorläufige Status mit der Notiz „Espera tachaduras“ festgehalten.

<sup>33</sup> Bei diesem Zensor mit der Nummer 21 handelt es sich um einen festangestellten *Lektor*, der mindestens von 1948 bis 1963 in der Zensurbehörde tätig gewesen ist. Neben seiner Intervention im Zensurfall von *Los Abel* hat Batanero Almazán zudem drei Zensurgutachten zu Werken von Ana María Matute erstellt. Bei zwei dieser Texte handelt es sich um die Kinderbücher *El país de la pizarra* (1956) und *El saltamontes verde y el aprendiz* (1960). GA 4704-56; Sign. 21/11546 und GA 1376-60; Sign. 21/12702. Beide Titel passieren die Zensurkontrolle ohne Probleme. Das gilt 1963 auch für die Anthologie mit Erzählungen für Erwachsene namens *El río*. GA 2077-63; Sign. 21/14505.

Bevor der Geisteswissenschaftler Batanero Almazán als literarischer Zensor tätig wird, erhält er im Juli 1944 eine feste Beamtenstelle als Lehrer der Mittelstufe im Fach Philosophie. Vgl. BOE/206/24.7.1944/5664. Als Philosophielehrer hatte er bereits 1943 an der Oberschule Complutense in Alcalá de Henares gearbeitet. Ende der 50er Jahre wechselt er an die Oberschule Beatriz Galindo in Madrid. Vgl. BOE/61/13.3.1961/3841.

Zamora notiert wird.<sup>34</sup> Die offizielle Autorisierung durch die entscheidungsbefugten Stellen erfolgt am 13.11., was der dritten Seite des Zensurgutachtens zu entnehmen ist. „Vorgeschlagen“ wird sie hier an erster Stelle vom *Jefe del Negociado*. Eine Bestätigung durch den Generaldirektor wird in diesem Fall für unnötig befunden, weshalb anstelle seiner Unterschrift der maschinenschriftliche Vermerk „P.O.J. [por orden Jefe] Sección firmo tarjeta“ die endgültige Autorisierung des Textes bescheinigt. Drei Wochen später reicht Destino die fünf Pflichtexemplare für die Hinterlegung im Zensurdepot ein, was auf der vierten Seite des Gutachtens mit Stempel vom 30.11. und der Unterschrift von Liborio Hierro Delgado<sup>35</sup> in seiner Funktion als *Jefe del Negociado* bestätigt wird. Damit ist der erste Zensurvorgang von *Los Abel* abgeschlossen.

#### 6.1.1.1 Die zensierten Textstellen

Gestrichen hat der Zensor Nummer 4 in *Los Abel* zwei Textpassagen, die gegen die moralischen Vorstellungen der Zensur Ende der 40er Jahre verstoßen. In beiden Fällen handelt es sich um die Darstellung erotischer Kuss-Szenen.

Auf inhaltlicher Textebene betreffen die Eingriffe die Hass-Liebe-Konzeption als eines der charakteristischen Merkmale zwischenmenschlicher Beziehungen. Die skeptische Grundhaltung der Autorin prägt auch die Beschaffenheit der sozialen und emotionalen Beziehungen der Figuren. Die unterschiedlichen Arten der Liebe sind hier deswegen überwiegend durch lieblose Attribute gekennzeichnet. Die vier verschiedenen Typen zwischenmenschlicher Beziehungen, zu denen Freundschaft und die emotionale Verbindung von Geschwistern, Liebespartnern und Eltern zu ihren Kindern zählen, sind fast ausnahmslos negativ konnotiert. Die freundschaftliche Verbindung von Valba und Jacqueline zum Beispiel entspringt nicht einer gegenseitigen Sympathie, sondern ähnelt einem Zweckbündnis, mit dem die beiden Protagonistinnen ihrer Einsamkeit zu entkommen versuchen. Das väterliche Verhältnis von Víctor Abel zu seinen Kindern lässt sich als pragmatisch-kühl beschreiben. Für den Erstgeborenen Aldo empfindet er einen gewissen Stolz, kümmert dieser sich doch um den Landbesitz, der ihm viel bedeutet. Das Nesthäkchen wird vom Vater zuweilen mit liebevoller Aufmerksamkeit bedacht, aber seine fünf anderen Kinder betrachtet er mit einer Mischung aus

---

<sup>34</sup> Mit Rotstift aber ohne Kürzel: „autorizado 11 noviembre“.

<sup>35</sup> Hierro Delgado ist einer der sechs Zensoren, die im Juni 1942 in den *Lektoren*-Dienst der Zensurbehörde eintraten. Vgl. Ruiz Bautista (2008: 56).

Interessenlosigkeit und Resignation, was durch konzise schonungslose Kommentare über die Charaktereigenschaften seines Nachwuchses zum Ausdruck gebracht wird. Für die Texte Matutes typisch ist die Abwesenheit der Mutter. In den Relationen der Geschwister untereinander dominieren Egoismus und Gefühlskälte: Unter dem herrischen Aldo leidet vor allem Juan, dessen ängstliches Wesen der Ältere verachtet. Die Interessen von Gus, Tavi und Tito drehen sich überwiegend um die Befriedigung der eigenen Bedürfnisse, und Valba stellt sich selbst als distanzierte Beobachterin dar. Ihr Wille, die Brüder und deren Verhaltensweisen zu begreifen, hat einen fast obsessiven Charakter, entspringt aber weniger der Zuneigung als der eigenen Suche nach dem Sinn des Lebens. Ihr Verhältnis zu den Geschwistern oszilliert kontinuierlich zwischen Liebe und Hass.

Was die partnerschaftlichen Beziehungen betrifft, so sind diese vor allem durch Betrug, Blindheit und Gewalttätigkeit gekennzeichnet. Von den erwachsenen Nebenfiguren des Romans ist nur der Gutsverwalter Lázaro verheiratet, über dessen Ehe aber keine weiteren Angaben gemacht werden. Die anderen Protagonisten sind entweder verwitwet (z. B. Víctor Abel) oder alleinstehend (u. a. der Hauslehrer Don Pirulo). Vier der sieben Abel-Geschwister, zu denen Aldo, Tito, Gus und Valba gehören, gehen im Laufe des Romans Liebesbeziehungen ein. Da ist zunächst der Lebemann Tito, der mit zahlreichen unverbindlichen Abenteuern seine hedonistischen Bedürfnisse stillt. Den ‚Preis‘ dafür zahlen immer die anderen: So küsst er beispielsweise das bei den Abels angestellte Dienstmädchen Nina, das daraufhin entlassen wird. Das Verhältnis zu der Tochter des Minen-Vorarbeiters bringt ihm zwar eine Tracht Prügel ein, hat aber sonst keine weiteren Konsequenzen. Auf eine ‚offizielle‘ Beziehung als Verlobter Jacqueline lässt er sich nur ein, um sie als Alibi für sein Verhältnis mit deren Mutter Alicia zu benutzen. Als Jacqueline sich diese bittere Wahrheit eingestehen muss, stimmt sie aus Rache der Ehe mit Aldo zu, der schon lange in sie verliebt ist. In diesem Fall hat das egozentrische Verhalten Titos jedoch mittelfristig sehr wohl Konsequenzen für ihn, ist die Enttäuschung Aldos über die zum Scheitern verurteilte Beziehung mit Jacqueline doch ein maßgeblicher Grund für seinen gewaltsamen Tod. Der Zweitälteste Gus unterhält in der Stadt eine turbulente Beziehung mit handgreiflichen Episoden zu einer Bildhauerin.<sup>36</sup> Die Ich-Erzählerin selbst lässt sich auf zwei Beziehungen ein: Zunächst zu dem Dorfarzt Eloy, der ihr dieses Liebesverhältnis regelrecht aufzwingt. Dieser Verbindung entkommt sie durch die Flucht in die Kleinstadt, wo sie sich in den Restaurator Galo verliebt. Der aber verlässt sie eines Tages ohne weitere Erklärung. Zeichnet sich das Verhältnis von Galo zu Valba durch den Egoismus des Ersteren

---

<sup>36</sup> Im Kapitel XVIII erzählt Tito Valba z. B. von einer Auseinandersetzung der beiden: „[...] un día Gus la echó casi a empujones; y hasta no sé si la quería tirar por el hueco de la escalera“. LA (1998: 157).

aus, so ist die Verbindung zu Eloy vor allem durch dessen Dominanz geprägt. Es sind die zwei Szenen intimen Kontakts zwischen Eloy und Valba, die dem Rotstift des Zensors zum Opfer fallen.

Die erste Streichung im Kapitel X umfasst eine aus 160 Wörtern (zwölf Sätzen) bestehende Textstelle, die wie folgt lautet:

Su boca cayó pesadamente, como una insistente quemadura viva. Era difícil sustraerse a la lava de su voracidad.

Me sorprendió, esto es lo cierto. Aquella mañana había cedido a Dios sabe qué impulso sentimental cuando le dije<sup>37</sup> que iría con él a esperar a los cazadores. Pero no pensé en aquello, porque no lo conocía. Luego, repentinamente, me di cuenta de que tenía la tela raída de su abrigo estrujada entre mis manos. Y a él su respiración y su torpeza lo convertían en un muñeco grande y grotesco. Todo esto lo vi y percibí con una claridad angustiosa, y no sé qué había en ello que alejó en mí todo sentimiento de abandono. ¡Dios, qué vacío, qué sequedad interna me obligó a apartarme de él! Era una repentina y desoladora sensación, del algo muerto prematuramente. Y no repugnancia: Sólo un frío yermo que apagó aquel pobre fuego incipiente. Quizá le sorprendí también a él, porque logró desasirme con facilidad.<sup>38</sup>

Es ist diese leidenschaftliche Sinnlichkeit des ersten Kusses von Valba, evoziert u. a. durch die Worte „Verbrennung“ und „Lava“, die gegen die moralischen Kriterien der Zensur verstoßen. Zudem lässt die Autorin der Fantasie des Lesers hier viel Spielraum, da nicht klargemacht wird, ob es bei den Küssen bleibt oder noch zu anderen sinnlichen Handlungen kommt. Die narrative Konstruktion dieser Szene entspricht dem erzähltechnischen Schema, das den gesamten Roman strukturiert: Nach einer kurzen Einführung in die Situation folgt eine detaillierte Beschreibung des Ereignisses.<sup>39</sup> Dies gilt auch für die de-fokussierte Erzählperspektive, durch die die Aufmerksamkeit auf unbedeutende Details gelenkt und die Erfassung des vollständigen handlungsrelevanten Geschehens der Imagination des Lesers übereignet wird. ‚Erzählt‘ wird vor allem durch Auslassungen.<sup>40</sup> Die Sätze fünf und sechs weisen auf eine selbstzensierende

---

<sup>37</sup> In den Druckfahnen Ende der Seite 28 und Beginn der Seite 29.

<sup>38</sup> AGA-Druckfahnen (zensiert) LA (1948: 28-29). Diese Seiten entsprechen der Seite 89 in der benutzten Textausgabe.

Die gestrichene Passage des Manuskripts ist wie die Zensurdokumentation originalgetreu dargestellt, d. h. mit Absätzen, Orthographie-Fehlern etc. Diese Form der Wiedergabe wird auch bei allen anderen untersuchten Texten in den folgenden Kapiteln beibehalten.

<sup>39</sup> Eine Ausnahme ist das Kapitel XXV, das ohne Einführung direkt an das Geschehen des vorherigen Kapitels anknüpft.

<sup>40</sup> Auf der narrativen Ebene des Textes gilt diese induktive Art der Schilderung nicht nur für die Beschreibungen oder Gedanken der Ich-Erzählerin, sondern auch für die wiedergegebene direkte Rede der Figuren. Dadurch wird die subjektive Erzählsituation unterstrichen, die Authentizität des Erzählten gesteigert und die Einbindung des

Haltung der Autorin hin: „Pero no pensé en aquello, porque no lo conocía“. Mit dem Demonstrativpronomen „aquello“ wird die sinnliche Handlung der Figuren nur angedeutet. Der kausale Nebensatz informiert darüber, dass dieser Kuss die erste körperliche Erfahrung Valbas ist,<sup>41</sup> was die erotische Spannung steigert und den moralischen Tabubruch aus der Sicht des Zensors verstärkt. Das temporale Adverb „luego“, mit dem der Folgesatz eingeleitet wird, hat ebenfalls evasiven Charakter und erweitert den spekulativen Raum des Geschehenen zwischen Valba und Eloy, ohne dass dies explizit geschildert würde. Die Vagheit dieser Andeutungen stehen in scharfem Kontrast zu den folgenden, detaillierten Schilderungen – „la tela raída de su abrigo“ und „su respiración y su torpeza“ –, mit denen Valba die Situation evoziert. Die kühle Haltung der Erzählerin schafft Distanz zum leidenschaftlichen Geschehen. So erkennt sie auch, dass ihr der körperliche Kontakt keinen Ekel verursacht,<sup>42</sup> sondern eine Kälte hinterlässt, die das Feuer der Leidenschaft zum Erlöschen bringt.

Die zweite gestrichene Textpassage im Kapitel XII umfasst 55 Wörter (fünf Sätze):

Y me parecía que cada beso suyo era un pedazo de vida que le estaba robando, segundos de su existencia, que yo poseía ávidamente. Era un rabioso chocar de dientes, un abrazo cada vez más inolbe. Había allí un poso amargo, ácido. Despertaba en mí lo que Eloy no conseguiría nunca satisfacer. Y lo sabía.<sup>43</sup>

Im Gegensatz zu der ersten gestrichenen Textpassage wird der lieblos-aggressive körperliche Kontakt von Eloy und Valba hier explizit geschildert. Eine klare Entwicklung lässt sich beim Bewusstsein Valbas hinsichtlich ihrer eigenen Libido feststellen, was ihren Blick auf das erotische Geschehen verändert und die Wahrnehmung der eigenen sexuellen Gefühle und Bedürfnisse zur Folge hat. Mit dieser Selbsterkenntnis befreit sich Valba aus der passiven Rolle des von der Leidenschaft Eloys überrumpelten Mädchens (wie noch in der ersten zensierten Textpassage) und wird zu einem aktiven Part im körperlichen Kontakt der Figuren, was den Grad des Tabuverstoßes steigert. Auch in diesem Textfragment vermischen sich die oppositionellen Konzepte von Liebe und Hass, wird erstere doch als nahezu kannibalisches

---

Lesers verstärkt. Diese Form des Erzählens bietet darüber hinaus einen gewissen Schutz gegen die Zensur. In dieser Textstelle sind die geschilderten erotischen Details des Kusses aber dennoch zu explizit für den Zensor.

<sup>41</sup> Die Erzählerfigur ist zu diesem Zeitpunkt zwischen 17 und 18 Jahren alt.

<sup>42</sup> Eine moralische ‚Erwartungshaltung‘, die auf die katholische Erziehung zurückgeht.

<sup>43</sup> AGA-Druckfahnen (zensiert) LA (1948: 33). Die Seite 33 der zensierten Druckfahnenversion entspricht der Seite 101 in der benutzten Ausgabe des Romans.



Einverleiben des Gegenübers inszeniert. Die Selbstzensur der Autorin ist hier weniger evident als in der ersten zensierten Textpassage.

### **6.1.1.2 Die selbstzensurierenden Änderungen der Autorin**

Betrachtet man die Textumgebung der ersten gestrichenen Stelle etwas genauer, so lässt sich für das Kapitel X konstatieren, dass es aus drei Erzählsträngen besteht. Zu Beginn wird hier nach einer kurzen Einführung in die aktuelle familiäre Situation der Abels von den Vorbereitungen der Kommunion der „Kleinen“ erzählt. Bei einem Besuch in der Kirche werden Valba und ihre Schwester von Eloy begleitet, den die beiden zuvor zufällig im Dorf getroffen haben. Der zweite Handlungsstrang umfasst die Beschreibung des traditionellen Jagdausflugs, der in der Woche vor dem Weihnachtsfest stattfindet. Geschildert werden hier die Vorbereitungen des Ereignisses und der Aufbruch der Männer noch vor dem Morgengrauen.<sup>44</sup> An dieser Stelle beginnt der dritte eingebettete Erzählstrang, da am selben Tag auch der Abtrieb des Viehs von den Bergwiesen zurück ins Dorf stattfindet, dem Valba als Beobachterin beiwohnt. Zu einem gefährlichen Moment kommt es, als die Herde wegen des Blutgeruchs einer verletzten Kuh aggressiv zu reagieren beginnt. Eloy ist genau in diesem Moment zur Stelle, um Valba in Sicherheit zu bringen, indem er sie in das Innere des nächstgelegenen Hauses zieht. Dort kommt es zu einer ersten, noch nicht körperlichen Annäherung zwischen den beiden: Sie verabreden sich für den Abend, um den zurückkehrenden Jägern entgegenzugehen.<sup>45</sup> Eloy besucht die Abels am Nachmittag und kümmert sich zunächst um seinen Patienten Juan, danach machen Valba und er sich auf den Weg. Die Erzählerin, hin und her gerissen zwischen den Gefühlen der Anziehung und Ablehnung, lässt zu, dass Eloy sie an der Hand nimmt.<sup>46</sup> Dann ändert sie plötzlich ihre Meinung und sagt, sie wolle nun nicht mehr bis zur Mine gehen, um dort die Jagdgesellschaft zu erwarten. Sie entzieht Eloy ihre Hand, und die beiden setzen sich an den Wegesrand. Hier beginnt nun die unmittelbare Textumgebung der ersten gestrichenen Passage:

---

<sup>44</sup> LA (1998: 84).

<sup>45</sup> „Había pasado el peligro“. LA (1998: 86).

<sup>46</sup> LA (1998: 88).

Y entonces hubo un silencio largo y lamentable. Le observaba de soslayo; tenía las manos cruzadas sobre sus rodillas, atenazadas como dos zarpas torpes y brutales. Luego encontré sus ojos, obsesionados por una idea fija. ~~[Su boca cayó pesadamente, como una insistente quemadura viva. Era difícil sustraerse a la lava de su voracidad.]~~

~~Me sorprendió, esto es lo cierto. Aquella mañana había cedido a Dios sabe qué impulso sentimental cuando le dije que iría con él a esperar a los cazadores. Pero no pensé en aquello, porque no lo conocía. Luego, repentinamente, me di cuenta de que tenía la tela raída de su abrigo estrujada entre mis manos. Y a él su respiración y su torpeza lo convertían en un muñeco grande y grotesco. Todo esto lo vi y percibí con una claridad angustiosa, y no sé qué había en ello que alejó en mí todo sentimiento de abandono. ¡Dios, qué vacío, qué sequedad interna me obligó a apartarme de él! Era una repentina y desoladora sensación, del algo muerto prematuramente. Y no repugnancia: Sólo un frío yermo que apagó aquel pobre fuego incipiente. Quizá le sorpendí también a él, porque logré desasirme con facilidad.]~~

Se quedó mirándome, indeciso. Brillaba el filo de sus dientes, pero sus pupilas parecían confundirse en el blanco de los ojos. Cuando intentó sonreír, la mueca se quedó lastimosamente, incompleta:

–No seas niña... –empezó a decir.<sup>47</sup>

Daraufhin flüchtet die Erzählerin und wartet allein auf die Rückkehr der Jäger in der Nähe ihres Hauses. An diesem Punkt vereinen sich der zweite und dritte Handlungsstrang, und das Kapitel endet mit der Beschreibung des geselligen Beisammenseins im Hause Abel, mit dem die erfolgreiche Jagd gefeiert wird. Valba kämpft mit ihren Gefühlen für Eloy und ihrem erklärten Willen, sich nicht mit dem Leben als Ehefrau an seiner Seite zufrieden geben zu wollen. Durch die Simultanität dieser ersten zensierten Kuss-Szene und dem vorweihnachtlichen Jagdausflug wird der symbolische Gehalt des ‚Festes der Liebe‘ mit dem der archaisch-männlich konnotierten Jagd verknüpft, was schließlich in der sinnlichen Annäherung von Eloy und Valba gipfelt.<sup>48</sup> Die wird aus der Perspektive Valbas negativ empfunden, fühlt sie sich doch als in die Enge getriebene ‚Beute‘, verurteilt zu einem potentiellen Dasein in einer durch soziale Konventionen bestimmten ‚Gefangenenschaft‘. Die distanzierte Kühle der Erzählerfigur lässt den Leser zunächst an ihrer Verliebtheit zweifeln. Die wiederholt geschilderten zwiespältigen Gefühle zeugen aber von der Anziehungskraft, die Eloy auf sie ausübt. Letztlich widersetzt sie sich jedoch der männlichen ‚Vereinnahmung‘ durch die Flucht aus der Zweisamkeit. Der leidenschaftlich-raue Charakter der körperlichen Annäherung korrespondiert mit dem Motiv der Jagd, bei der es um das Kräfteressen zwischen Jäger und Gejagtem und dem Kontrollieren und Dominieren des Gegenübers geht. Aus der Perspektive Valbas scheint Liebe eher ein Ringen um Macht als eine emotionale Verbindung von zwei Personen zu sein.

---

<sup>47</sup> AGA-Druckfahnen (zensiert) LA (1948:28-29).

<sup>48</sup> Unterstrichen wird dies auch durch die Beschreibung der Hände Eloys: „dos zarpas torpes y brutales“.

Ana María Matute reagiert auf den Eingriff des Zensors, indem sie den dieser Streichung vorausgehenden Satz [~~„Luego encontré sus ojos, obsesionados por una idea fija.“~~] eliminiert.<sup>49</sup> Sie versucht so die ‚zerrissene‘ Textkohärenz wieder herzustellen, denn auch wenn dieser Satz nicht direkt auf den folgenden Kuss hinweist, so leitet er ihn doch ein. Das Streichen des Satzes ist auch deshalb notwendig, da sich sonst aus ihm und dem folgenden eine inhaltliche und formale Redundanz ergeben hätte, wird doch in beiden ein Blick Eloys auf Valba beschrieben. Die zensierte Textstelle liest sich nun wie folgt:

Y entonces hubo un silencio largo y lamentable. Le observaba de soslayo; tenía las manos cruzadas sobre sus rodillas, atezadas como dos zarpas torpes y brutales.

Se quedó mirándome, indeciso. Brillaba el filo de sus dientes, pero sus pupilas parecían confundirse en el blanco de los ojos. Cuando intentó sonreír, la mueca se quedó lastimosamente, incompleta:

- No seas niña... –empezó a decir.<sup>50</sup>

Durch diese minimale Modifikation erreicht Matute, dass der durch den Zensureingriff entstandene Bruch im Text nicht mehr wahrnehmbar ist. Die Textkohärenz ist vordergründig wieder hergestellt und lässt keinen Rückschluss auf den zensorischen Eingriff zu. Dennoch lassen sich im weiteren Kapitelkontext zwei inhaltliche Unstimmigkeiten feststellen, die das Resultat der zensorischen Intervention sind: Die zuvor beschriebene, kontinuierliche Annäherung der beiden Protagonisten und die zwiespältige Anziehung zwischen ihnen lenken die Handlung in eine Richtung, die nun nicht zu dem Abschluss kommt, den der Leser erwarten könnte. Dass die gegenseitige Attraktivität letztlich nicht zu einer körperlichen ‚Begegnung‘ führt, ließe sich eventuell mit der Unerfahrenheit oder dem zögernden Widerwillen Valbas erklären. Es ist aber nicht glaubwürdig, dass der bis dahin sein Ziel so hartnäckig verfolgende Eloy nicht zumindest versucht, Valba zu küssen. Die Tatsache, dass er nach der Modifikation der Autorin nun als der Zögernde dargestellt wird („se quedó mirándome, indeciso“), überrascht an dieser Stelle.

Die zweite inhaltliche Inkohärenz ergibt sich aus der Reaktion Valbas auf diese ‚verharmloste‘ Szene, die nun unangemessen wirkt:

---

<sup>49</sup> AGA-Druckfahnen (korrigiert) LA (1948:87).

<sup>50</sup> AGA-Druckfahnen (korrigiert) LA (1948:87) und LA (1998: 89).

Pero me fui. Corría cada vez más de prisa, con el corazón volteando dentro como una campana. Y sucedió lo que no podía sospechar: empecé a reírme. [...] Luego, otra vez sentí aquel vacío desgarrador e irreparable. Entonces la risa se dobló en un como lamento arrastrado, sin una sola lágrima.<sup>51</sup>

Ebenso unverhältnismäßig erscheint auch Valbas Reflexion im letzten Abschnitt dieses Kapitels, wo sie während des gemeinsamen Essens nach einem Lächeln Eloys wiederum die Flucht ergreift. Die befürchtete Konsequenz einer Beziehung mit ihm<sup>52</sup> ist ohne die zensierte Kuss-Szene schwer nachvollziehbar. Die Figur Eloys wurde erst ein Kapitel zuvor als Protagonist der Haupthandlung eingeführt.<sup>53</sup> Auch wenn Valba auf dessen Präsenz von Anfang an widersprüchlich reagiert, so erscheint der Schritt von der unschuldigen Verliebtheit der Erzählerfigur zu der von ihr imaginierten Vorstellung eines traurigen Daseins an seiner Seite konstruiert, da nun der äußere Stimulus als Auslöser dieser Befürchtung fehlt.

Durch die Zensur der Textstelle geht zudem die Wirkung eines subtilen Sinnbilds verloren. In der Szene, in der Eloy und Valba auf die Jäger warten, heißt es: „Nos sentamos al borde del sendero. La nieve aparecía allí inmaculada.“<sup>54</sup> Diese Unberührtheit der Schneedecke kann als Anspielung auf die ‚Unberührtheit‘ Valbas verstanden werden, die bisher keinerlei Erfahrung in Liebesangelegenheiten gemacht hat, nun aber in der unzensierten Fassung kurz vor dem ersten Kuss steht. Durch den Zensoreingriff verflacht die Erzählung hier, da die doppelte Bedeutung der ‚makellosen‘ Schneedecke nun nicht mehr erfasst werden kann.

Aus textkohäsiver Sicht gibt es keinen nachvollziehbaren Hinweis auf die zensorische Intervention, da weder syntaktische noch sprachlich bedingte Brüche am Anfangs- und Endpunkt der zensierten Textstelle feststellbar sind. Die Spuren des Zensureingriffs lassen sich somit nur durch die dargestellten Unstimmigkeiten bei der inhaltlichen Entwicklung des Erzählten ‚wahrnehmen‘: Auf der Ebene der textgeleiteten Kohärenz im Hinblick auf die innertextliche Einheitlichkeit (kontinuierliche Annäherung der Protagonisten) und auf der der wissensgeleiteten Textkohärenz durch die Enttäuschung der konstruierten Erwartungshaltung des Lesers.

---

<sup>51</sup> LA (1998: 89).

<sup>52</sup> „Comprendí por qué temía a Eloy. Porque me arrastraba a la fuerza hacia una existencia limitada. Yo no quería apagarle lentamente en su vivir en declive: asiéndonos uno a otro como un último recurso. No quería los despojos de su existencia gris. Le huía. Mientras fuera posible le huiría.“ LA (1998: 91-92).

<sup>53</sup> Die privilegierte Stellung des Dorfarztes im Roman resultiert auch aus der Tatsache, dass er als einziger Hauptprotagonist in der Rahmen- und Binnenhandlung auftritt. In den einführenden Kapiteln verfügt er über den größten Raum direkter Figurenrede und stellt durch seine Erzählungen und Anekdoten den ersten indirekten, negativ konnotierten Kontakt des Lesers zur Abel-Familie her: „nunca se portaron bien“. LA (1998: 31). Eloy ist es auch, der auf der ersten Erzählebene die vollständigen Namen der Abel-Geschwister enthüllt, die auf der zweiten Handlungsebene nur mit ihren Kurzformen genannt werden. Vgl. LA (1998: 30).

<sup>54</sup> LA (1998: 89).

Im Kapitel XI, das die erste von der zweiten eliminierten Textpassage trennt, wird die Ankunft Jacquelines im Dorf beschrieben. Ihre Präsenz dient Valba einerseits als Vorwand, Eloy aus dem Weg zu gehen, andererseits erfährt sie über diese von den Aktivitäten Titos im Milieu der Minenarbeiter. Das Kapitel XII beginnt mit der Beschreibung eines Unwetters, das den nahegelegenen Fluss über die Ufer treten lässt.<sup>55</sup> Tito und Valba unterhalten sich, als der vom Regen völlig durchnässte Eloy das Haus unter dem Vorwand betritt, nach Juan sehen zu wollen.<sup>56</sup> Zu der zweiten zensierten Kuss-Szene kommt es, als Tito die beiden für einen Moment allein lässt. Die direkte Textumgebung dieser Passage in der Mitte des Kapitels lautet wie folgt:

Apenas hubo desaparecido mi hermano, Eloy se sentó a mi lado. Quizá fui yo también a él al mismo tiempo; pero supe que aquello sucedería. Un momento pasé mi mano sobre nuestras cabezas juntas y sentí nuestro cabello confundido, y vi luego, un mechón negro y duro resaltar sobre su nuca roja. Estaba demasiado próxima su fuerza, su atroz y avasalladora fuerza. ~~[Y me parecía que cada beso suyo era un pedazo de vida que le estaba robando, segundos de su existencia, que yo poseía ávidamente. Era un rabioso chocar de dientes, un abrazo cada vez más innolbe. Había allí un peso amargo, ácido. Despertaba en mí lo que Eloy no conseguiría nunca satisfacer. Y lo sabía.]~~

Hasta que, de improviso, sin suavidad, otra vez me invadió aquella desgarradora impresión que me helaba la sangre. Otra vez aquella dureza de sentimientos, sólo podía ver a Eloy como una masa jadeante, tan lejano a mí, que ni soportaba su presencia.<sup>57</sup>

Valba flüchtet erneut, zunächst indem sie vor Eloy zurückweicht.<sup>58</sup> Auch seine Liebeserklärung ändert nichts an der traurigen Schwere, die sie erfüllt. Als Tito zurückkommt, vergrößert Valba die räumliche Distanz und zieht sich in den Flur zurück. Verzweifelt fragt sie sich, warum sie ihn nicht liebt,<sup>59</sup> aber ihre Vorstellung von Liebe steht in völligem Widerspruch zu den Gefühlen, die sie für Eloy empfindet: „El amor era el principio de la vida, y parecía extraño que el amor de Eloy me apagase y me matara.“<sup>60</sup> Danach wird ihre Aufmerksamkeit wieder nach außen gelenkt, da das Unwetter inzwischen so bedrohliche Ausmaße angenommen hat, dass es zur Überschwemmung des Hauses kommt.<sup>61</sup> In romantischer Manier korrespondiert der innere

---

<sup>55</sup> LA (1998: 99).

<sup>56</sup> LA (1998: 100).

<sup>57</sup> AGA-Druckfahnen (zensiert) LA (1948: 33). Die Seite 33 der Druckfahnenversion entspricht in der verwendeten Ausgabe des Textes den Seiten 100-101.

<sup>58</sup> „Huí de él y me refugié en un ángulo de la habitación.“ LA (1998: 101).

<sup>59</sup> LA (1998: 101).

<sup>60</sup> LA (1998: 101).

<sup>61</sup> „Vi descendiendo, barranco abajo, una cascada roja, espumeante. [...] Allí en la cumbre [...] los grajos contemplaban la inundación de nuestra casa.“ LA (1998: 102).

Gefühlssturm der Figur mit der äußeren, entfesselten Naturgewalt, womit die Dramatik der beschriebenen Situation gesteigert wird. Das Kapitel endet im Morgengrauen des nächsten Tages mit der Rückkehr Aldos von einem seiner Ausflüge in die Berge.

Auf die Streichung dieser zweiten Textstelle reagiert Matute zunächst mit der Eliminierung der adversativen Satzverbindung, die als Hinführung zur Kuss-Szene dient: „Quizá fui yo también a él al mismo tiempo; [~~pero supe que aquello sucedería~~].“<sup>62</sup> Sie ersetzt diesen Hauptsatz durch einen direkten Hinweis auf den Kuss (ebenfalls in Form einer adversativen Satzverbindung) und wiederholt den zuvor gestrichenen Satzteil in identischer Form, ergänzt durch die Voranstellung eines überleitenden Hauptsatzes. Der der eigentlichen Streichung vorausgehende Absatz lautet nun:

Apenas hubo desaparecido mi hermano, Eloy se sentó a mi lado. Quizá fui yo también a él al mismo tiempo; **pero nada más natural que su beso. Desde el momento que entró supe que aquello sucedería.** Un momento pasé mi mano sobre nuestras cabezas juntas y sentí nuestro cabello confundido, y vi luego, un mechón negro y duro resaltar sobre su nuca roja. Estaba demasiado próxima su fuerza, su atroz y avasalladora fuerza.<sup>63</sup>

Die im Textverlauf nun folgende zensierte Passage wird von der Autorin ohne weitere Modifikationen getilgt, so dass der Text an dieser Stelle mit dem nächsten Absatz fortgeführt wird: „Hasta que, de improviso, sin suavidad, otra vez me invadió aquella desgarradora impresión que me helaba la sangre. Otra vez aquella dureza de sentimientos, sólo podía ver a Eloy como una masa jadeante, tan lejano a mí, que ni soportaba su presencia.“<sup>64</sup>

Bei dieser zweiten zensierten Textpassage begnügt sich die Autorin nicht mit der bloßen Wiederherstellung von Kohärenz und Kohäsion, sondern bringt den gestrichenen Kuss explizit zur Sprache. Hierfür verwendet sie die beiden Verfahren der Substitution und Permutation. Allerdings hat diese Modifikation die wiederholte Nennung des Substantivs „momento“ in zwei aufeinanderfolgenden Sätzen zur Folge. Diese lexikalische Wiederholung, verursacht durch den Einschub des modifizierten Satzes in die ansonsten unveränderte Textumgebung, fällt auf. In dem sprachlich sorgfältig gearbeiteten Text gibt es sonst kaum Fälle repetitiver Verwendung von Wörtern in aufeinanderfolgenden Sätzen. Eine weitere sprachliche Unregelmäßigkeit

---

<sup>62</sup> AGA-Druckfahnen (korrigiert) LA (1948: 99).

<sup>63</sup> Die hervorgehobenen Textelemente markieren die Änderung der Autorin.

<sup>64</sup> AGA-Druckfahnen (korrigiert) LA (1948: 99).

entsteht an den Texträndern der gestrichenen Passage durch die Präposition „hasta que“. Durch die Tilgung der vorausgegangen zensierten Szene hat die Präposition ihren inhaltlichen Bezugspunkt verloren. Statt auf die Beschreibung des Kusses bezieht sie sich nun auf die Feststellung Valbas „Estaba demasiado próxima su fuerza, su atroz y avasalladora fuerza“. Das wirkt im Sprachfluss holprig, da die Präposition auf den Abschluss einer Handlung hinweist, der vorangehende Satz aber die Beschreibung eines Zustands ist. Hätte Matute auch die Darstellung der „unmenschlichen Kraft“ Eloys gestrichen, so würde die Präposition sich auf die Umarmung beziehen. Deren Verwendung wäre in diesem Fall gerechtfertigt. So aber wirkt der Textrand der zensierten Passage im Erzählfluss uneben, was die Textkohäsion beeinträchtigt.<sup>65</sup>

### 6.1.1.3 Die Auswirkungen der Eingriffe

Die Tatsache, dass Matute bei dem zweiten zensorischen Eingriff auf die Erwähnung des Kusses insistiert, trägt nicht nur zur Wiederherstellung der Textkohärenz dieses Kapitels, sondern auch zur Aufrechterhaltung der Glaubwürdigkeit der Figur Valba bei. Ihre Distanzierung nach der körperlichen Annäherung Eloys hätte sonst den Eindruck einer hysterischen Überreaktion verstärkt, wie er bereits durch die erste Textstreichung im Kapitel X entstanden ist. Durch die Erwähnung des Kusses und damit des Motivs ihrer Verhaltensweise bleibt die figürliche Konsistenz auch deswegen gewahrt, weil Valba sich dem Leser bis dahin als kritisch, realistisch und äußerst reflektiert in emotionalen Dingen präsentiert hat. Darüber hinaus gewinnt sie im Verlauf des Textes zunehmend an eigenem Profil und Selbstbewusstsein. Durch diese persönliche Entwicklung gelangt sie letztlich zu der Erkenntnis, dass ihre Existenz und Zukunft nicht zwangsläufig durch die gesellschaftlichen Konventionen konditioniert sein müssen, sondern ein selbstbestimmter Lebensweg möglich ist.

---

<sup>65</sup> Neben diesen beiden zensierten Textstellen lässt sich noch eine andere Passage nennen, die aus Zensorensicht als grenzwertig bezeichnet werden kann, aber nicht bemängelt wurde. In dem Brief, den Valba an die Vorsteherin der Klosterschule schreibt, um den Eintritt ihrer kleinen Schwester anzukündigen, kritisiert sie die katholischen Erziehungsmethoden der Mädchenschule, die sie selbst erfahren hat: „Y nacían las frases bruscas, lacónicas. Duras y mal engranadas. [...] «Envío esta pequeña para que estranguléis en ella cualquier anhelo de vida, a fuerza de dulzona hipocresía.» Sí, sí. Era preciso enterrarla allí, para que no se pareciese a mí.“ LA (1998: 137-138). Darüber hinaus finden sich keine weiteren Verstöße gegen die Zensurkriterien der späten 40er Jahre. Die geschilderten Ereignisse, die im Zusammenhang mit der sozialen Revolutionsbewegung stehen (Brand der Kirche, politische Veranstaltung von Gus), dienen der inhaltlichen Situierung der Handlung und der Profilierung einiger Figuren. Sie sind immer so formuliert, dass weder politisch tabuisierte Untertöne noch Kritik an der nationalistischen Seite wahrnehmbar sind.

Die narrative Vermittlung dieser Emanzipation als natürlichem Prozess einer Entwicklung sieht sich aber durch die Zensurinterventionen beeinträchtigt. Denn es sind eben die sinnlichen Erfahrungen mit Eloy und das sich daraus ergebende Zukunftsszenario, die Valba auf ihrem Weg der Selbsterkenntnis voranbringen. Hierzu trägt auch die Tatsache bei, dass die beiden erotischen Erlebnisse das Bewusstsein für ihr eigenes sexuelles Begehren und ihre Lust ohne moralische Bedenken erwachen lassen. Diese Gefühle werden von Valba wahr- und angenommen, ohne dass die katholisch-moralischen Wertvorstellungen ihre Entfaltung hin zu einer selbstbewussten, unabhängigen Frau hemmen könnten.<sup>66</sup> War es in der ersten zensierten Passage noch die Lust Eloys, die die körperliche Intimität des Kusses bestimmte, so steht die zweite gestrichene Textstelle unter umgekehrten Vorzeichen, wenn Valba Eloy „mit jedem Kuss ein Stück Lebenskraft raubt, von der sie gierig Besitz ergreift“. Die anfängliche Überlegenheit Eloys wird von Valba zurückgedrängt, so dass letztlich er von ihr dominiert wird.<sup>67</sup>

Die zwei punktuellen Zensureingriffe wirken sich somit auf den gesamten Roman aus. Neben dem Verlust der zwei Textstellen, in denen es die Autorin versteht, mit wenigen Sätzen eine intensive sexuelle Spannung zu erzeugen, sieht sich auch die figürliche Modellierung Valbas (in größerem Maß) und Eloys (in geringerem Umfang) beeinträchtigt.<sup>68</sup> Ein Verlust an Präzision und psychologischer Tiefe ist die Konsequenz. An keiner anderen Stelle im Text wird das selbstbewusste sexuelle Begehren Valbas und die der Lächerlichkeit preisgegebene rohe Lust Eloys erneut zum Ausdruck gebracht, wodurch die Figuren nun oberflächlicher wirken, als sie ursprünglich konzipiert waren. Darüber hinaus kann aufgrund der Zensoreneingriffe auch das durch Dominanz und Unterwerfung geprägte Verhältnis von Eloy und Valba in seiner Vehemenz nicht mehr erfasst werden, da dieser Aspekt in der Beziehung, die die beiden nach einem dritten Kuss eingehen, nicht wieder dargestellt wird.<sup>69</sup> Valba gibt ihren Widerstand auf

---

<sup>66</sup> Das bemerken auch andere Figuren. So attestiert Jacqueline Valba z. B. Ähnlichkeit mit der Figur eines Bildes von Galo, dessen Titel „Libertad“ lautet. Vgl. LA (1998: 127).

<sup>67</sup> Diese Tendenz zeichnet sich bereits in der ersten gestrichenen Textpassage ab, wo sie den erregten Eloy als groteske Puppe wahrnimmt.

<sup>68</sup> Die Aussage Genettes, dass jeder Eingriff in einen Text dessen Struktur und Gehalt verändert, lässt sich am Roman *Los Abel* konkret nachvollziehen. Vgl. Genette (1993: 315).

<sup>69</sup> „Una tristeza honda me obligó a apoyar la cabeza en él. Pero más que sus besos sentía el frío de la lluvia resbalarle a lo largo de la piel. Después, cogidos de la mano, volvimos a casa.“ LA (1998: 129-130). Vergleicht man die nüchterne Schilderung dieses intimen Moments, in der dem Kuss weniger Bedeutung beigemessen wird als der Kälte des Regenschauers, mit den zwei verbotenen Szenen, so lässt sich die selbstzensierende Beschränkung der Autorin eindeutig wahrnehmen. Auch hier nutzt Matute das temporale Adverb „después“, mit dem sie das nicht Geschilderte zwischen dem Kuss und dem gemeinsamen Heimweg der Imagination des Lesers überlässt.



und fügt sich in die Situation, womit die Akzeptanz der weiblichen Rolle als Ehegattin und Mutter einhergeht:

[...] aquel extraño sentimiento que me unía a Eloy se prolongaba, se arrastraba, y hasta me pareció que no tendría fin. Viví unos días largos, muy largos. Eloy parecía feliz. Al menos, lo repetía una y otra vez, como necesitando oírlo para convencerse. Me acostumbré a la idea. [...] Todo esto me obsesionaba y me adormecía.<sup>70</sup>

Erst durch den plötzlichen Tod des Vaters wird Valba aus diesem Zustand passiver Teilnahmslosigkeit gerissen: „Su muerte hacía más patente mi vida: aquella vida mía que estaba traicionando, dejándola languidecer en las noches calurosas, bajo el peso de estrellas.“<sup>71</sup> Sie lehnt sich erneut gegen diese Verbindung auf<sup>72</sup> und entzieht sich der Situation durch die Flucht in die Stadt.<sup>73</sup> Nur noch einmal, nach der Rückkehr Valbas ins Dorf, wird eine Situation der beiden geschildert, in der Eloy erneut versucht, sie zu einer Beziehung zu drängen. Bei ihrem ersten Zusammentreffen nach ihrer Heimkehr erzählt sie ihm von ihrem Verhältnis zu Galo, woraufhin Eloy wütend und ohne weitere Erklärung dem anwesenden Aldo mitteilt, er werde Valba heiraten.<sup>74</sup> „Y extendió una mano hacia mí [...] Entonces aparté la mano que se tendía hacia mí con brusquedad. Estallé en una risa aguda, que se quedó rebotando solitaria. [...] No voy a casarme con nadie, y menos aún con él –dije.“<sup>75</sup> Der Grad an violenter Eindringlichkeit der beiden zensierten Textpassagen wird in dieser Szene nicht erreicht und der Verlust von Eindringlichkeit und Tiefe bei der Auslotung der zwischen Hass und Liebe oszillierenden Beziehung ist offensichtlich. Das gilt auch für die pessimistische Botschaft der Erzählerfigur, die das Gefühl der positiv konnotierten Liebe geradezu als Utopie präsentiert und dabei gleichzeitig ihr destruktives Potential freilegt.

---

<sup>70</sup> LA (1998: 130). Die Zukunftsperspektive, die sich für Valba aus der Beziehung mit Eloy ergibt, bringt Juan auf den Punkt, der ein zynisches, aber realistisches Bild zeichnet, das exakt ihren früheren Befürchtungen entspricht: „A lo mejor os casáis y todo, y entonces engordarás, y te pondrás medias de hilo en esas piernas arañadas. Y para las fiestas, bajarás en el coche de línea a que te hagan por ahí la permanente, bien rizada, con ese pelo lacio que Dios te dio. Tendrás muchos hijos. Claro que, de vez en cuando, él se encaprichará por una chica de la aldea, bien coloradota, y te hará pasar malos ratos. Pero volverá, ya verás, porque de ti él quiere hacer su gran amor...“. LA (1998: 130).

<sup>71</sup> LA (1998: 133).

<sup>72</sup> „No; no era posible sumergirse en el amor de Eloy.“ LA (1998: 133).

<sup>73</sup> Vgl. LA (1998: 140).

<sup>74</sup> Der ehemals so energische ambitionierte Arzt wird von der Erzählerin nun als degeneriertes Abbild seiner selbst wahrgenommen: „Me pareció envejecido, atrocamente cansado: llevaba las uñas sucias y los puños y el cuello deshilachados y arrugados.“ LA (1998: 219).

<sup>75</sup> LA (1998: 220).

## 6.1.2 Nationale Rezeption und Übersetzungen des Romans

Nach den zensorischen und selbstzensurierenden Eingriffen in den Text und der offiziellen Autorisierung zum Druck wird *Los Abel* im Oktober 1948 vom Verlag Destino publiziert.<sup>76</sup> Als Band Nummer 43 erscheint der Roman dort in der Reihe *Áncora y Delfín*.<sup>77</sup>

In den gesichteten zeitgenössischen Rezensionen der Medien<sup>78</sup> *Informaciones*, *Destino*, *Cuadernos Hispanoamericanos* und *Ínsula* sind sich die Kritiker darüber einig, dass Ana María Matute eine vielversprechende Erzählerin sei, von der in Zukunft noch viel erwartet werden könne. Mehr oder weniger ausführlich gehen alle Rezensenten auf das jugendliche Alter der Autorin ein, worauf sie einige Schwächen des Werks zurückführen. Eduardo Haro Tecglen in *Informaciones*<sup>79</sup> und J. Coll in *Destino*<sup>80</sup> weisen darüber hinaus explizit auf das weibliche

---

<sup>76</sup> In der Rede anlässlich der Verleihung des *Premio Cervantes* 2010 erinnert sich die Autorin an diese Veröffentlichung wie folgt: „Y cuando por fin vi publicado por vez primera mi primer libro, *Los Abel*, dormí toda la noche con el ejemplar bajo la almohada.“ Vgl. „La Literatura ha sido el faro salvador de muchas de mis tormentas“. [25.6.2014]. In: <http://www.abc.es/cultura/libros/20140625/abci-matute-literatura-sido-faro-201406251113.html>. Stand: 7.7.2014, 12.01.

<sup>77</sup> Das Originalmanuskript befindet sich in der *Ana-Maria-Matute-Foundation* des *Howard Gotlieb Archival Research Center* der Universität Boston. Vgl. Ausst.Kat. *La palabra mágica de Ana María Matute* (2011: 105). Ein Abdruck der ersten Seite des handschriftlich verfassten Originalmanuskripts ist dort auf S. 174 abgebildet.

<sup>78</sup> Nicht vergessen werden darf, dass auch die Literaturkritiker im Franquismus unter permanenter Beobachtung der Pressezensur standen. Seit dem 4. November 1941 sind literarische Rezensionen in Spanien mit den obligatorischen Einschränkungen und Sanktionsandrohungen „offiziell“ erlaubt. Dies lässt sich einem Schreiben der *Delegación Nacional de Prensa* an die Verantwortlichen in Zeitungen und Agenturen entnehmen, das Justino Sinova zitiert: „Esta Delegación Nacional permitirá que se haga crítica literaria sobre el valor intelectual de cualquier escritor de España, siempre que en las críticas no se pierda el respeto y corrección debidos al buen gusto y no se conviertan en querellas personales. Espera esta Delegación que ese periódico sabrá hacer buen uso de la libertad de crítica literaria que se autoriza evitando cualquier motivo que pueda justificar una sanción.“ Sinova, Justino. 1989. *La censura de Prensa durante el franquismo (1936-1951)*. Madrid. Espasa Calpe. S. 192. Die Abneigung Francisco Francos gegen jede Form negativer Kritik, so diese nicht den Interessen des Regimes zugutekam, war allseits bekannt. Noch 1966 nennt er sie als eines der Grundübel des spanischen Volkes: „Recuerden los españoles que a cada pueblo le rondan siempre sus demonios familiares que son diferentes para cada uno. Los de España se llaman: espíritu anárquico, crítica negativa, insolidaridad entre los hombres, extremismo y enemistad mutua.“ Aus der Rede Francos anlässlich der Präsentation des *Ley Orgánica del Estado* am 22. November 1966 im Parlament. Dass diese Kontrolle auch unter Fraga Iribarne weiterhin konsequent durchgeführt wurde, lässt sich z. B. am Fall der Zeitschrift *Destino* illustrieren, deren Nr. 1577 im Oktober 1967 verboten wurde. Kurz darauf, vom 2.12.1967 bis 3.2.1968 wurde das Erscheinen der Zeitschrift vollständig untersagt. S. hierzu das digitalisierte Archiv *Destinos* der *Biblioteca Nacional de Cataluña* unter <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/search/collection/destino/searchterm/1967/field/title/mode/all/conn/and/cosuppress/>. Stand: 2.11.2013, 20.19.

Auf die schwierige Situation spanischer Literaturkritiker weist auch Díaz Winecoff hin. Dabei bezieht sie sich aber nicht nur auf die Probleme bei der Berichterstattung, sondern auch auf die Konsequenzen, die diese für Autoren und ihre Werke haben konnte: „The situation is further complicated by the existence of the censorship, affecting not only the primary literature, but critical evaluations. If certain aspects of a work have escaped the censors, the critic does the author a considerable disservice by calling attention to this fact. Therefore, much contemporary Spanish criticism is either superficial, or so cautiously worded as to be almost incomprehensible to the uninitiated.“ Díaz Winecoff (1971: Preface, o. S.)

<sup>79</sup> Haro Tecglen, Eduardo. „La primera novela de Ana María Matute“. 23.12.1948. In: *Informaciones*. S. 5.

<sup>80</sup> Coll, J. „El tremendismo en la mujer. «Los Abel», siete hermanos“. 18.12.1948. In: *D.* Nr. 593. S. 3.

Geschlecht der Autorin hin.<sup>81</sup> Coll, Juan Gich in *Cuadernos Hispanoamericanos*<sup>82</sup> und José Luis Cano in *Ínsula*<sup>83</sup> ordnen Matute als Schriftstellerin der Nachkriegsgeneration zu, die die Gegenwart aus einer neuen Perspektive beschreibe. Das Außergewöhnliche werde hier als Norm dargestellt, was auf die Erfahrungen mit dem Bürgerkrieg zurückgeführt wird. Coll spricht in diesem Zusammenhang vom „neuen Menschen der unmittelbaren Nachkriegsjahre“ und verweist auf das biblische Kain-und-Abel-Motiv.<sup>84</sup> Zusammen mit Gich hebt er den Kontrast hervor, der durch die poetische Beschreibung der damit verbundenen Gewalttätigkeit entsteht. Beide beurteilen den Stil Matutes als direkt und lebendig. Der Autorin sei es gelungen, ein intuitives leidenschaftliches Buch zu schreiben.

In der Tat ist der persönliche Stil der Autorin in *Los Abel* bereits klar zu erkennen. Die „Lebendigkeit“ des Textes entsteht durch das Spiel mit Nähe und Distanz, das sich aus den subjektiven Schilderungen und der Perspektive der introvertierten, isolierten Erzählerfigur ergibt. Die hieraus entstehende Spannung wird durch den markanten Kontrast zwischen der suggestiv-poetischen Ausdrucksweise und den beschriebenen realistischen Details weiter verstärkt. Eben diese so charakteristische Sprache der Autorin zeigt sich in *Los Abel* zum ersten Mal. Dem zeitlich zuvor geschriebenen *Pequeño teatro* fehlt dieser Realismus, die Sprache ist hier noch von lyrisch-fantastischer Art.<sup>85</sup>

Dieser eindrucksvolle Gegensatz der poetisch-realistischen Schilderungen ist auch der Grund dafür, dass Cano den Roman in der literarischen Strömung des *tremendismo* verortet. Coll vertieft diesen Aspekt in seiner Analyse, wenn er vom „lyrischen“ *tremendismo* Matutes spricht: „se habrá conseguido algo que parecía imposible: poder juzgar casi líricamente el lado patético de las cosas“. Antonio de Hoyos hingegen beschreibt den Stil der Autorin in seinem Überblickswerk *Ocho escritores actuales* als realistisch.<sup>86</sup>

---

<sup>81</sup> Bei Haro Tecglen heißt es hierzu: „Así vemos *Los Abel* si nos acercamos al libro con los prejuicios casi inevitables de la juventud y la feminidad de su autora. Una vez que conseguimos desprendernos de ellos [...] nos sumergimos en una novela densa y profunda.“

<sup>82</sup> Gich, Juan. „«Los Abel», primera novela“, 1-2/1949. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nr. 7. S. 219-220.

<sup>83</sup> Cano, José Luis. „Los Abel“. 2/1949. In: *Ínsula*. S. 4-5.

<sup>84</sup> Interessanterweise ist er der einzige der vier Rezensenten, der diesen Bezug herstellt.

<sup>85</sup> Dieser neue Realismus Matutes lässt auf äußere Einflüsse schließen. Möglicherweise hat die Autorin sich in dieser Hinsicht durch den 1945 publizierten Roman *Nada* von Carmen Laforet inspirieren lassen. Der 1944 mit dem *Premio Nadal* ausgezeichnete Text Laforets erscheint genau in dem Moment, in dem Matute *Los Abel* schreibt. Über den Sprachstil hinaus lassen sich auch noch weitere Parallelen zwischen beiden Werken feststellen: Die Ich-Erzählerin ist eine junge Frau, die beschriebene Familiensituation ist konfliktbeladen und das Geschehen ist in zeitlicher Nähe zum Spanischen Bürgerkrieg angesiedelt.

<sup>86</sup> Hoyos, Antonio de. 1954. *Ocho novelistas actuales*. Murcia. Aula de Cultura. S. 168.

Der zweite Teil des Romans, mit den Ereignissen in der Kleinstadt, wird von Coll und Gich negativer bewertet, da er im Gegensatz zu der Handlung auf dem Land unbeständiger, schwächer und leidenschaftsloser sei. Diese Kritik findet sich auch in den beiden Werken zur zeitgenössischen spanischen Literatur *La hora actual de la novela contemporánea* von Juan Luis Alborg und *La novela española contemporánea* von Eugenio G. de Nora.<sup>87</sup> Dass das Thema einer eingehenderen Ausarbeitung bedurft hätte, wird von Gich kritisiert. Haro Tecglen bemängelt sprachliche Schwächen in der syntaktischen Konstruktion, den Gebrauch schlichter Adjektive und die teilweise kindlich anmutende Ausdrucksweise. All diese ‚Mängel‘ werden letztlich aber auf die Jugend Matutes zurückgeführt, so dass die abschließenden Bewertungen des Werks überwiegend positiv ausfallen. Nur Cano kommt zu dem Schluss, dass an *Los Abel* ein großer Roman verloren gegangen sei.<sup>88</sup> In dieser Linie urteilt 1974, mehr als 20 Jahre nach dem ersten Erscheinen des Textes und mit einem Überblick über einen großen Teil des Œuvres Matutes auch Joaquín de Entrambasaguas, handle es sich doch um einen zu früh veröffentlichten unreifen Text:

No es feliz ni el título, [...] ni menos el tema y su desenvolvimiento novelesco, sin que tampoco nos compense su belleza de estilo, vulgar, de exagerada estructura azoriniana, aunque correcto. [...] los personajes y sus actos, y, en fin, la repercusión narrativa que crea la novela nos parecen necios, locos, erróneos, inútiles, y en todo momento contradictorios.<sup>89</sup>

Den Bezug von *Los Abel* zu *Wuthering Heights* stellen sowohl Nora als auch Cano her.<sup>90</sup> Dass diese Einschätzung der Literaturkritiker richtig ist, bestätigt die Autorin viele Jahre später in einem Interview: „Ella [Emily Brontë] fue quien me abrió los ojos. Me di cuenta que se podía escribir de todas las maneras... Y me arranqué con *Los Abel*. Si no hubiera leído *Cumbres borrascosas* no habría realizado ese libro. Me dio alas para escribir de una familia desgarrada“.<sup>91</sup>

<sup>87</sup> Vgl. Alborg, Juan Luis. <sup>2</sup>1963. *Hora actual de la novela contemporánea*. Bd. I. Madrid. Taurus. S. 193 und Nora, Eugenio G. de. <sup>2</sup>1970. *La novela española contemporánea*. Bd. III. Madrid. S. 269.

<sup>88</sup> „Se ha frustrado una gran novela“. Cano in *Ínsula* (2/1949: 4-5).

<sup>89</sup> Entrambasaguas (1974: 874-875). Vgl. die Aussage der Autorin selbst, die von *Los Abel* als einem „misslungenen“ Roman spricht. Oc I (1971a: 19).

<sup>90</sup> „La idealidad de los tipos, el apasionamiento, la prosa poética, la técnica barroca de violentos claroscuros, el vigor del planteamiento [...] hizo pensar a muchos en *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë, más acaso como sugestión que como influencia directa.“ Nora (1970: 269).

<sup>91</sup> Gaviña, Susana. „La Biblia es un maravilloso libro de aventuras“. 22.4.2011. In: *ABC*. Sevilla. S. 88.

Bereits 1951 wird *Los Abel* unter dem Titel *Infedele alla terra* von Cesco Vian ins Italienische übersetzt, worüber in der spanischen Presse berichtet wird.<sup>92</sup> Nach Angaben der Literaturagentur Balcells wurde der Text zudem von Ophrys in Frankreich publiziert. Recherchen in der *Bibliothèque nationale de France* (BnF) hierzu kamen aber zu keinem Ergebnis.<sup>93</sup> Somit kann von nur einer bestätigten Übersetzung ausgegangen werden, was *Los Abel* zu dem Roman der Autorin mit der geringsten Verbreitung im Ausland macht.

### 6.1.3 Weitere Auflagen und Folgegutachten der Zensur

*Los Abel* wird nach der ersten Auflage noch mehrfach in der Reihe *Áncora y Delfín* aufgelegt.<sup>94</sup> 1967 bringt der *Círculo de Lectores* eine Version heraus, und 1971 wird der Roman im ersten Band des Gesamtwerks *Matutes* abgedruckt. Darüber hinaus erscheint der Text seit 1981 auch in der Reihe *Destinolibro* (Bd. 141).<sup>95</sup> 2014 werden zeitgleich Versionen bei Austral und Destino veröffentlicht.

Die Zensurverfahren zu diesem Titel sind nicht vollständig erhalten. Im Archiv des AGAs befinden sich die Unterlagen für die Fassung des *Círculo de Lectores*, den Abdruck im ersten Band der *obra completa* und die erste Version in der Reihe *Destinolibro* von 1981. Es fehlen die Zensurakten zu den Auflagen in der Reihe *Áncora y Delfín* von 1966 und 1974.

Das Kontrollverfahren zur Auflage im *Círculo de Lectores* basiert auf den veränderten rechtlichen Statuten der Zensurpraxis, die nach der Einführung des Presse- und Druckgesetzes 1966 in Kraft getreten sind. Diese Änderungen manifestieren sich auch in den verschiedenen Formularen des Zensurverfahrens. In dem Vordruck zur Zensureinreichung kann der Verlag nun zwischen den Optionen der ‚freiwilligen‘ Vorzensur oder der direkten Depothinterlegung der Pflichtexemplare ‚wählen‘.<sup>96</sup> Beantragt wird in diesem Fall die direkte Hinterlegung im

---

<sup>92</sup> So heißt es in einer Kurzmeldung u. a.: „La obra está obteniendo en Italia el merecido éxito que obtuvo al ser publicada en español y ofrece por primer vez a la atención de los lectores italianos el nombre de uno de nuestros más dotados escritores jóvenes.“ Vgl. „Los Abel, traducida al italiano“. 1.3.1952. In: *D.* Nr. 760. S. 17.

<sup>93</sup> Auf Anfrage hin hatte mir die Literaturagentur von Carmen Balcells 2010 eine Liste mit allen Werken der Autorin und deren Übersetzungen zur Verfügung gestellt. Wie im hier dargestellten Fall konnten aber nicht alle darin aufgeführten fremdsprachlichen Übertragungen tatsächlich nachgewiesen werden.

<sup>94</sup> Insgesamt vier weitere Male: 1966, 1971, 1974 und 1995.

<sup>95</sup> Hier lassen sich zwei weitere Auflagen aus den Jahren 1988 und 1995 nachweisen.

<sup>96</sup> AGA GA 5193-67; Sign. 21/18233. Der aktualisierte Text des Vordrucks lautet nun: „El que suscribe [hier: *Círculo de Lectores*], con domicilio en [Barcelona], calle [Padilla] número [327-239], en representación de la

Zensurdepot, ersucht wird die Autorisierung zum Druck für 5.000 Exemplare zu einem Verkaufspreis von 70 Peseten.<sup>97</sup> Dem Eingangsstempel auf dem Formular und der Karteikarte zum Vorgang lässt sich entnehmen, dass der Verlag den Antrag am 21. Juni eingereicht hat.<sup>98</sup> Auch auf dem Formular des Zensurgutachtens muss die beantragte Verfahrensart nun notiert werden.<sup>99</sup> Der Vermerk des ersten Zensurvorgangs von 1948 mit der Vorgangsnummer 4030-48 wurde hier allerdings durchgestrichen und fälschlicherweise durch den Hinweis „no Antecedentes“ ersetzt. Dieser bürokratische Irrtum könnte ein Grund dafür sein, dass der Text erneut von einem Zensor, dem nicht identifizierten mit der Nummer 36, begutachtet, und nicht wie sonst bei Wiederauflagen üblich mit dem Entscheid der „Aufrechterhaltung der Autorisierung“ durch den Zensurprozess gewunken wird:

Reedición de „Los Abel“,<sup>100</sup> novela finalista en el Nadal de 1947, que dio a conocer a Ana María Matute. Historia de siete hermanos, situada en el ambiente maragato en que transcurriera buena parte de la infancia de la autora, y cuyo principal mérito es la belleza del lenguaje y el tono reconcentrado de los personajes, cuyos odios y envidias convierten en irrisión el nombre familiar Abel. Al morir el padre, la familia se disgrega y al final el hermano mayor, Aldo, mata a Tito, por celos de la misma mujer. No hay nada que objetar, aunque Ana María Matute se precie de abajofirmante y, en algún momento de su novela, describa la España nacional como „la de los rebeldes“. Se puede autorizar.<sup>101</sup>

---

Editorial [nicht ausgefüllt] deposita los seis ejemplares que exige el artículo 12 de la Ley de Prensa e Imprenta de 18 de marzo de 1966 («B. O. del Estado» del día 19) de la obra *Sí/No* [die Option „Ja“ ist durchgestrichen] presentada previamente a consulta voluntaria.“ Neu ist ebenfalls, dass in der Sparte Autorennamen nun auch Pseudonyme erfasst werden und beim Verlag nicht mehr die Adresse, sondern die obligatorische Nummer des Eintrags im *Registro de Empresas Editoriales* angegeben werden muss. Die seit Anfang der 50er Jahre angestrebte ‚Normalisierung‘ der Zensurpraxis war auf juristischer Ebene durch das Presse- und Druckgesetz einen großen Schritt vorangebracht worden.

<sup>97</sup> Eine weitere Neuerung im Formular sieht vor, dass neben dem Datum (hier Juni 1967) auch die Uhrzeit (11.45 Uhr) der Antragstellung eingetragen werden muss.

<sup>98</sup> Der Eingangsstempel nennt die *Inspección General de Información* als zuständige Abteilung, eine organisationstechnische Änderung der Bezeichnung, die ebenfalls auf das neue Gesetz zurückgeht und die vorherige der *Inspección de Libros* ersetzt.

<sup>99</sup> Ein Vergleich der Gutachtenvordrucke von 1953 und 1967 gibt Auskunft über die zensurinternen Veränderungen. Vgl. BOE/67/19.3.1966/3310-3315. Auf der ersten Seite des Vordrucks von 1953 hieß es an dieser Stelle: „Presentada con fecha [Raum zum Ausfüllen] instancia en solicitud de autorización para imprimir la obra [auszufüllen]“ wohingegen in dem Formular von 1967 der Text um die o. g. Optionen ergänzt wurde: „Presentada con fecha [auszufüllen] instancia en solicitud de consulta/depósito de la obra“. 1953 wurde dieser Teil vom Leiter des *Lektorats* abgezeichnet, 1967 ist hierfür nun der *Jefe del Negociado de Registro* zuständig.

<sup>100</sup> Trotz des falschen Eintrags in der Rubrik „Antecedentes“ wusste der Zensor, dass es sich bei diesem Vorgang um die Wiederauflage eines bereits zensierten Romans handelte. Warum er dennoch ein neues Gutachten erstellte, geht aus den Unterlagen nicht hervor. Möglicherweise handelte es sich um einen *Lektor*, der erst seit kurzem im Dienst der Zensur stand, worauf auch die hohe dem Zensor zugeteilte Nummer 36 hindeutet.

<sup>101</sup> Da das erste Gutachten von 1948 keine Beurteilung des Zensors enthält, kann dieser ungewöhnliche Tatbestand eines *Lektors*, der knapp 20 Jahre nach der ersten Autorisierung denselben Text erneut kontrolliert, leider nicht zum Vergleich der zensorischen Kriterien und deren unterschiedlichen (konjunkturabhängigen) Auslegungen genutzt werden, was sicherlich sehr aufschlussreich gewesen wäre.

Die zweite Seite des Gutachtenvordrucks von 1967 ist identisch mit der Version von 1953.

Bei der recht positiven Einschätzung des Gutachters fällt der explizite Hinweis auf, dass Matute den Familiennamen Abel durch Hass und Neid der Geschwister „der Lächerlichkeit“ preisgebe. Zum einen scheint den *Lektor* hier die Banalisierung des religiös konnotierten Namens zu stören, zum anderen aber auch die Tatsache, dass die Autorin diesen für eine Familie benutzt, deren Mitglieder überwiegend durch Attribute charakterisiert sind, die in der biblischen Tradition der Figur Kains zugeschrieben werden.<sup>102</sup> Geirrt hat sich der über die Autorin gut informierte Zensor bei der Verortung der Handlung in der Maragatería, einem Landkreis in León, da das geographische Vorbild Mansilla de la Sierra in La Rioja ist. Der kritische Hinweis, dass Matute das nationalistische Spanien als das der Rebellen beschreibe, ist ebenfalls falsch. Im Roman wird an keiner Stelle direkt von den *Nationalen* gesprochen noch das Wort „Rebellen“ in diesem Zusammenhang benutzt. In einigen wenigen Anspielungen wird lediglich die soziale Arbeiterbewegung erwähnt, in deren politische Aktivitäten Gus involviert ist. Der Fingerzeig des Zensors auf das „nationalistische Spanien“ ist darüber hinaus auch deswegen nicht korrekt, weil die zeitlich nicht explizit verortete Handlung des Geschilderten (kurz) vor dem Ausbruch des Bürgerkriegs angesiedelt ist. Die sozialen Unruhen der Vorkriegsjahre (Kirchenbrand, Proteste der Minenarbeiter) als extratextuelle Referenzen werden angedeutet, vom Spanischen Bürgerkrieg wird aber nicht gesprochen.

Eben dieser Hinweis des Zensors auf die tabuisierte Bezeichnung der *Nationalen* als „rebeldes“ ist im Gutachten markiert und wird in einem handschriftlichen Vermerk des Dienststellenleiters García Sánchez-Marín<sup>103</sup> wie folgt kommentiert: „La autobiografía fue publicada ya por la Editora Nacional en novelas «El autor enjuicia su obra»“.<sup>104</sup> Für ihn scheint die Aufnahme Matutes in die vom staatlichen Verlag aufgelegte Reihe illustrierter Autoren einer Bestätigung ihrer politischen ‚Unbedenklichkeit‘ gleichzukommen, so dass er die Beanstandung des Zensors als überflüssig empfindet. Diese Zurechtweisung des Gutachters unterstreicht er durch die Notiz der Vorgangsnummer zur ersten Wiederauflage („4403/66“), die er neben dem Datum

---

<sup>102</sup> Ein Indiz, das auf einen Zensor mit religiösem Hintergrund hindeutet.

<sup>103</sup> Faustino García Sánchez-Marín, laut Abellán der Beamte der Zensurbehörde mit den meisten Dienstjahren, wurde unter Fraga Iribarne zum *Jefe de la Sección de Ordenación Editorial* ernannt und hat diese Funktion mindestens bis Oktober 1976 inne gehabt. Vgl. Abellán (1980: 121, 123). Vor 1962 war er bereits als Zensor unter dem *Lektoratschef* Rumeu de Armas tätig. Nach einem Lehramtsstudium arbeitete García Sánchez-Marín als Redakteur zunächst im *Diario Extremadura* (Cáceres), später dann bei *El Español* und *La Estafeta Literaria*. Er war Gründer und Leiter der Wochenzeitungen *Resumen* und *Correo Literario*, stellvertretender Direktor der Zeitschrift *Ateneo*, Direktor des *Boletín de Orientación Bibliográfica* sowie regelmäßiger Mitarbeiter in anderen Medien, u. a. *Radio Nacional de España*. Vgl. Instituto Nacional del Libro Español. 1973. *Quién es quién en las letras españolas*. Madrid. Castilla. S. 220-221. 1954 erschienen zwei Publikationen von ihm (*Humanismo natural y humanismo cristiano*; *El intelectual católico*). Zwei weitere Titel *La Filosofía escolástica y el intelectual católico* (1955) und *Unamuno y un siglo. Agonías intelectuales* (1957) verfasste er zusammen mit dem Priester Miguel Oromí, der auch als kirchlicher Zensor im Dienst der Zensurbehörde stand.

<sup>104</sup> Damit bezieht er sich auf den Artikel über die Autorin und deren Werk, der 1966 in *El autor enjuicia su obra* erschienen ist. Vgl. S. 141-151.

21.6.1967 vermerkt hat. Auf der dritten Seite des Gutachtens ist das Feld „Resultado“ mit dem Stempel „Cumplidos los requisitos del Depósito previo a la difusión, exigido por el artículo 12 de la vigente Ley de Prensa e Imprenta“ und dem Datum 23.6.1967 versehen. Der Abschnitt „Resolución“ ist ohne weitere Datumsangabe von García Sánchez-Marín abgezeichnet.<sup>105</sup>

1971 wird *Los Abel* (zusammen mit *Fiesta al Noroeste* und *Pequeño teatro*) bei der Autorisierung des ersten Bandes der *obra completa* von Ana Maria Matute erneut im Rahmen eines Zensurverfahrens erwähnt. Der Antrag auf Hinterlegung im Depot wird von Iber-Amer (dem Repräsentanten des Destino-Verlags) am 16. Dezember gestellt.<sup>106</sup> Die beiden Eingangsstempel auf diesem Vordruck datieren vom 17.12., was als Beginn des Verfahrens auch auf der Karteikarte zum Zensurvorgang eingetragen ist. Auf der Rückseite des Formulars sind handschriftlich die drei Romane des Sammelbands notiert. Der Vorgang wird noch am gleichen Tag an den Zensor Nummer 10, José Luis Elso Quilez, weitergereicht. Als „Antecedente“ vermerkt der *Jefe de Circulación y Ficheros* das Wort „Relación“ auf der ersten Seite des Gutachtenvordrucks,<sup>107</sup> womit er auf die Liste verweist, in der die drei genannten Romane mit ihren jeweiligen Vorgangsnummer der letzten Autorisierung (als Wiederauflagen) aufgeführt sind.<sup>108</sup> Das Gutachten des Zensors Elso Quilez vom 18. Dezember entspricht dem üblichen Vorgehen in solchen Fällen: „Procede mantener la autorización concedida en los años

---

<sup>105</sup> Die dritte und vierte Seite des Gutachtens weisen im Vergleich mit dem Vordruck von 1953 nur geringfügige Unterschiede bei der Bezeichnung einiger entscheidungsbefugter Stellen auf. War es 1953 der *Jefe de Lectorado*, der die Zensurempfehlung auf Seite drei offiziell „vorschlug“, so erfolgt dies in dem Gutachten von 1967 nun durch den *Jefe de la Sección de Lectorado*. Die nächsthöhere Stelle in der Entscheidungshierarchie der Zensur war 1953 der *Jefe de la Sección*. 1967 lautet die Bezeichnung hierfür *Jefe del Servicio*. In dieser Umbenennung, durch die die Zensur zu einem „Dienst“ wird, spiegelt sich das Bestreben, sie als eine legitime staatliche Institution etablieren zu wollen. Auf Seite vier war es 1953 der nicht weiter spezifizierte *Oficial encargado de Comprobación*, der die Kongruenz zwischen zensiertem Text und gedruckten Depotexemplaren überprüfte. Dies und die Annahme der zu hinterlegenden gedruckten Texte fällt nun in den Aufgabenbereich des *Jefe del Negociado de Circulación y Ficheros*. Die Depotannahme wurde auch 1953 bereits von dieser Abteilung durchgeführt.

<sup>106</sup> AGA GA 12485-71; Sign. 73/01437. Gedruckt werden sollen 3.000 Exemplare, ein Verkaufspreis ist nicht angegeben. Der Text des Formulars ist bis auf die zuständige Verwaltungsstelle identisch mit der Version von 1967. Fiel die Zensur zu diesem Zeitpunkt noch in den Bereich der Abteilung *Orientación Bibliográfica* der *Dirección General de Información*, so ist es 1971 die *Ordenación Editorial* der *Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos*, die mit dieser Aufgabe betraut ist. Diese Änderungen gehen auf das Dekret 836/1970 vom 21.3.1970 zurück, das von Alfredo Sánchez Bella als neuem Minister des MIT erlassen worden war („con el fin de mejorar su [del MIT] funcionamiento a través de una adecuada redistribución de competencias internas.“ BOE/80/3.4.1970/5164-5168).

<sup>107</sup> Die erste Seite des Gutachtenformulars unterscheidet sich von der vorhergehenden Variante von 1967 dadurch, dass nicht mehr die Optionen ‚freiwillige‘ Vorzensur oder Depothinterlegung markiert werden müssen, sondern es nun für jede ein eigenes Formular gibt. Der Text für die Hinterlegung im Depot lautet 1971: „Presentada con fecha [hier: 17.12.1971] instancia en solicitud de constitución oficial del depósito de la obra [Obra completa, I, relación]“. Die restlichen vorgedruckten Textsparten sind gleich. Geringfügige Veränderungen gibt es wiederum bei den Bezeichnungen der zuständigen Abteilungsleiter. Eröffnet wird der Zensurvorgang 1971 vom *Jefe del Registro* (1967 *Jefe del Negociado de Registro*). Die „Vorgeschichte“ des Titels fällt in den Zuständigkeitsbereich des *Jefe de Circulación y Ficheros* (1967 *Jefe del Negociado de Circulación y Ficheros*) und wird vom *Jefe de Negociado de Lectorado* (1967 *Jefe de la Sección de Lectorado*) an einen Zensor weitergegeben.

<sup>108</sup> „Abel, Los (5193-67 – aut); Fiesta al Noroeste (4945-63 – aut); Pequeño teatro (5341-71 – aut)“.



y obras se relaciona adjunta. Aceptado el Depósito“.<sup>109</sup> Die dritte Seite ist sowohl vom *Jefe del Negociado de Lectorado* als auch vom *Jefe de la Sección*, García Sánchez-Marín, ohne Angabe des Datums abgezeichnet. Der Karteikarte kann entnommen werden, dass die sechs Pflichtexemplare am 18.12. hinterlegt wurden, womit der Zensurvorgang offiziell abgeschlossen ist.<sup>110</sup>

Der letzte Zensurvorgang zu *Los Abel* in Form einer Hinterlegung stammt vom 8. Juli 1981.<sup>111</sup> Auf der Karteikarte ist ebenfalls das Datum 8.7. vermerkt, die Spalte für den Zensor aber durchgestrichen, handelt es sich doch um einen inzwischen obsolet gewordenen bürokratischen Vorgang. Das lässt sich auch an der DIN-A-5-formatigen Karteikarte zur Depothinterlegung nachvollziehen, die nun anstelle des vormaligen Zensurgutachtens ausgefüllt werden muss. Oben links eingedruckt ist die zuständige Behörde. Es folgt mittig die Vorgangsnummer [hier: 7337-81], darunter der Buchtitel [Abel, Los. Col. Destinolibro], Autorennamen [Matute, Ana María] und Verlag [Destino]. Handschriftlich ist im Anschluss das Aktenzeichen von 1967 [5193/67] vermerkt. Die Zensor-Spalte ist auch hier durchgestrichen, das Datum lautet ebenfalls auf den 8. Juli. Auf der Rückseite dieser Karte gibt es vier verschiedene Optionen zum Ankreuzen:

---

<sup>109</sup> In der Zensurakte findet sich auch eine Durchschrift des Gutachtens, die zusätzlich mit der Vorgangsnummer 12485-71 sowie den Angaben: „Oc I, relación Ana María Matute, Editor Destino, páginas 617“ versehen ist.

<sup>110</sup> Die zweite Seite des Gutachtenvordrucks von 1971 unterscheidet sich nicht von der von 1967. Auf der dritten Seite zeugen die unterschiedlichen Bezeichnungen *Jefe de Negociado de Lectorado* und *Jefe de la Sección* 1971 im Vergleich zu *Jefe de la Sección de Lectorado* und *Jefe del Servicio* 1967 von behördeninternen Veränderungen. Auf der vierten Seite wurde der Abschnitt zur Bestätigung der Textkongruenz getilgt, so dass nur noch die Depothinterlegung bestätigt wird, was 1971 vom *Jefe de Circulación y Ficheros* vorgenommen wird (1967 lautete dessen Bezeichnung *Jefe del Negociado de Circulación y Ficheros*).

<sup>111</sup> AGA GA 7337-81; Sign. 73/7599. Die Auflage umfasst hier 5.000 Exemplare, die zu einem Verkaufspreis von 260 Peseten vertrieben werden sollen. Das Formular weist, verglichen mit dem von 1971 Veränderungen auf, da nun explizit darauf hingewiesen wird, dass der Zweck der Depothinterlegung die legale Verbreitung des Textes ist: „El que suscribe [hier: Iber-Amer Madrid], con domicilio en [Madrid], calle [Plaza Platerías Martínez], núm. [1], teléfono [239-23-10] en representación de la Editorial [Ediciones Destino], a efectos de su posible posterior difusión legal, de acuerdo con las previsiones de la Ley de Prensa e Imprenta de 18 de marzo de 1966 («Boletín Oficial del Estado» del día 19), deposita seis ejemplares de la obra SI/NO presentada previamente a consulta voluntaria.“ Es folgen die unveränderten Angaben zu Autor, Verlag etc. Nur bei der Auflagenhöhe heißt es 1981 „Tirada oficialmente declarada“, 1971 wurde hier nur nach der „Tirada efectuada“ gefragt. Der neu eingefügte letzte Abschnitt des Vordrucks bezieht sich wiederum auf die Verbreitung des Textes: „Solicita se tenga en cuenta dicho depósito al objeto de poder proceder a la difusión de la citada obra, de acuerdo con lo establecido en la normativa legal vigente.“ Auch das für die Zensur zuständige Ministerium hatte sich geändert. Anstelle des MIT fällt dieser Vorgang im demokratischen Spanien nun in den Bereich des *Ministerio de Cultura*, wo es die Abteilung *Promoción Editorial* (1971 *Ordenación Editorial*) innerhalb der *Dirección General de Promoción del Libro y de la Cinematografía* (1971 *Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos*) ist, die diesen bürokratischen Vorgang weiterhin durchführt. (Vgl. hierzu Dekret 2258/1977 zur Reorganisation und Überführung der Zensurbehörde in den Zuständigkeitsbereich des *Ministerio de Cultura y Bienestar* BOE/209/1.9.1977/19581-19584.)

1. Procede adoptar las previsiones del artículo 64 de la Ley de Prensa e Imprenta. <sup>112</sup>
2. No procede adoptar las previsiones del artículo 64 de la Ley de Prensa e Imprenta. [hier angekreuzt]
3. Requisitos formales completos [hier angekreuzt]
4. Requisitos formales incompletos o inexistentes.

Autorisiert wird dieser Vorgang von dem *Lektoratsleiter*, was aus dem handschriftlichen Vermerk auf dem Einreichungsformular des Verlags hervorgeht.

## **6.2 *Luciérnagas* und *En esta tierra*: Der schwierige ‚Werdegang‘ eines Textes**

### **6.2.1 Der Roman**

Anfang der 2000er Jahre resümierte Ana María Matute die Essenz von *Luciérnagas* wie folgt: „Novela de la guerra civil vista a través de los ojos de unos adolescentes. Es la novela de los seres ignorados que se encontraron con la guerra sin ninguna responsabilidad, la de los antihéroes; estaba harta de los héroes de uno y otro lado. Es un libro muy triste.“<sup>113</sup>

Formal ist der Text in drei Teile gegliedert. In den insgesamt sechs Kapiteln des ersten Teils wird beschrieben, wie die Haupterzählerfigur Soledad, genannt Sol, durch die „soziale“ Revolution und den Bürgerkrieg aus ihrer sicheren Existenz als Tochter einer katalanischen Oberschichtsfamilie gerissen und mit der polarisierten Wirklichkeit ihres Landes konfrontiert wird. In den neun Kapiteln des zweiten Teils wird dem privilegierten Dasein Sols das von Armut geprägte Leben der Familie Soto gegenübergestellt. Der kriegsbedingte Ausnahmezustand ermöglicht es Sol und Cristián (der mittlere der drei Soto-Brüder), eine Liebesbeziehung zu beginnen, die den einzigen Lichtblick in der von Gewalt, Not und Tod bestimmten Situation darstellt. Der dritte Teil des Romans, bestehend aus drei Kapiteln, umfasst die ersten Nachkriegsjahre. Sol und Cristián sind inzwischen verheiratet und haben einen Sohn.

---

<sup>112</sup> Im Artikel 64 („De la responsabilidad penal y de las medidas previas y gubernativas“) des Presse- und Druckgesetz sind die verschiedenen, rechtlich verankerten Sanktionsformen bei Verstößen gegen die Zensurkriterien und die juristische Verantwortlichkeit der Verleger und Zeitungsherausgeber festgehalten.

<sup>113</sup> Redondo Goicoechea (2000: 68).

Frustration und Verzweiflung prägen ihr prekäres Dasein und veranlassen Cristián schließlich dazu, eine Straftat zu begehen.

Zum ersten Mal verortet Matute die Handlung eines Romans in einem konkreten historischen und geographischen Szenario. Schauplatz des überwiegenden Teils der Geschichte sind Barcelona und Umgebung.<sup>114</sup> Die zeitliche Verankerung im Bürgerkriegskontext erfolgt durch die Benennung wichtiger Daten. So setzt die Handlung z. B. einige Tage vor Kriegsbeginn Ende Juni 1936 ein bzw. wird auf den 17. Juli 1936 als Tag der Erhebung der aufständischen nationalistischen Truppen gegen die Regierung der Zweiten Republik hingewiesen.<sup>115</sup> Insgesamt umfasst der Roman einen Zeitraum von 1927<sup>116</sup> bis ca. 1944.<sup>117</sup>

Verglichen mit den zuvor geschriebenen Texten erweitert die Autorin hier ihr Figurenrepertoire. Die individuelle Ausarbeitung der psychologischen Profile beschränkt sich aber auf die Hauptprotagonisten. Die Nebenfiguren fungieren vor allem als repräsentative Vertreter bestimmter sozialer, ideologischer oder politischer Gruppierungen. Den Familien Roda Oliver und Soto entstammen die wichtigsten Protagonisten des Romans. Neben der Haupterzählerin gehören zu den wohlhabenden Roda Olivers der egoistische wenig empathische Bruder Sols namens Eduardo, die distanzierte Mutter Elena, die fromme Bedienstete Maria und der Vater Luis, der als Besitzer einer Gießerei gleich zu Beginn der sozialen Unruhen ermordet wird. Ganz anders gestaltet sich in sozialer, gesellschaftlicher und auch politischer Hinsicht die Existenz der Familie Soto. Der Vater, ein erblindeter Gelehrter, hat bis zu seiner Arbeitsunfähigkeit mit Nachhilfestunden mehr schlecht als recht für das Auskommen der Familie gesorgt. Als seine Frau ihn auf der Suche nach einem besseren Leben mit den drei Söhnen allein lässt, muss der Erstgeborene Pablo seinen Traum von einem Medizinstudium zugunsten einer Anstellung in einem Schlachthof aufgeben, um so zum Lebensunterhalt der Familie beitragen zu können. Unter großen Mühen und Entbehungen finanziert er sich nebenbei eine Lehrer-Ausbildung und hofft so, der Misere entkommen zu können. Seine erste Anstellung führt ihn in ein entlegenes Dorf, in dem Aberglaube, Alkoholismus und Ignoranz den Alltag bestimmen. Die Verzweiflung über die Kluft zwischen seinen Idealen und der Wirklichkeit setzt einen Prozess körperlicher und geistiger Degradation in Gang. In einem letzten Versuch, dieser ‚Verrohung‘ zu entkommen, bewirbt er sich um eine

---

<sup>114</sup> Spielten die vorhergehenden Werke immer in Dörfern, so wird das Geschehen nun in eine Großstadt verlagert. Die Autorin selbst hatte die Kriegsjahre in Barcelona verbracht.

<sup>115</sup> AGA-Manuskript *Luciérnagas* (L) (1953: 208).

<sup>116</sup> AGA-Manuskript L (1953: 1, 3).

<sup>117</sup> AGA-Manuskript L (1953: 351).

Stelle in einer Kleinstadt. Hier kommt er in Kontakt mit einer anarchistischen Gruppe, der er sich bald anschließt. Die Ideologie gibt ihm neue Hoffnung, und die politischen Forderungen der Anarchisten entsprechen seiner Vorstellung von sozio-ökonomischer Gerechtigkeit. Schnell wird er zu einem der Anführer der Gruppe. Bei Kriegsausbruch tötet er zum ersten Mal im Namen der Bewegung und gelangt schon bald darauf zu der einflussreichen Stellung eines *comisario político*. Bei einem Bombenangriff auf das Haus seiner Familie wird er schwer verletzt und nimmt sich daraufhin das Leben. Daniel, der jüngste Sohn der Familie Soto, ist ein raffinierter Dieb, der sogar vor den wenigen Habseligkeiten seines Vaters nicht Halt macht. Er treibt sich meist mit Chano, einem starken einfältigen Freund herum. Aufgrund seiner Tuberkuloseerkrankung ist Daniel besessen von der Idee, das Leben in vollen Zügen auszukosten. Kurz bevor die Wohnung der Sotos durch den Bombeneinschlag in Schutt und Asche gelegt wird, verstirbt er an seiner Krankheit. Nur Cristián überlebt den Angriff. Als Anhänger der nationalistischen Einheiten hatte er bei Ausbruch der sozialen Unruhen eine Weile im Gefängnis gesessen. Nach seiner Entlassung versteckt er sich zu Hause, um nicht an die Front geschickt zu werden. Eduardo, der Daniel einige Wochen vorher zufällig kennengelernt hatte und seitdem viel Zeit mit ihm verbringt, ist wegen dessen Erkrankung in Sorge und besucht Daniel kurz vor dem Fliegerangriff. Dabei wird er von Sol begleitet, die so Cristián kennenlernt. Nach der Bombardierung und dem Freitod Pablos gehen Sol, Cristián und Chano zum Haus des Toten, der Cristián zuvor die Schlüssel dafür übergeben und Sol seine abgegriffene Bibel geschenkt hatte. Dort angekommen, finden sie von Pablo gehortete Schätze aus der Plünderung von Kirchen und Wohnungen. Durch die tragischen Erlebnisse fühlen Sol und Cristián sich tief miteinander verbunden und entscheiden, zusammenzubleiben. Sie verbringen einige Zeit im Haus Pablos, wobei sie der Maxime folgen, die dieser ihnen vor seinem Tod mit auf den Weg gegeben hatte: „Vivid tranquilos“.<sup>118</sup> Das Idyll endet, als Agenten des S.I.M. die Unterkunft durchsuchen und die beiden verhaften. Als Sol nach einem Monat aus der Haft entlassen wird, sucht sie zunächst ihre Familie auf, die seit Wochen nichts von ihr gehört hat. Dort erfährt sie, dass Eduardo bei dem Bombenangriff, der den größten Teil der Familie Soto getötet hat, ebenfalls schwer verletzt worden war. Sein schönes Gesicht ist völlig entstellt. Sol, die von Cristián schwanger ist, nimmt Abschied von ihrer Mutter, da sie entschlossen ist, ein neues Leben an der Seite ihres Geliebten zu beginnen. Sie findet ihn ein paar Tage später mit Chanos Hilfe, denn Cristián hält sich nach seiner Flucht während eines Verlegungstransports in dessen Hütte versteckt. Die beiden heiraten, aber es gelingt ihnen nicht sich eine neue Existenz aufzubauen. Zunehmende Verzweiflung über die permanente

---

<sup>118</sup> AGA-Manuskript L (1953: 255).

finanzielle Not prägt ihren Alltag. In einer Kurzschlussreaktion verletzt Cristián schließlich einen Geldverleiher und wird deswegen zu einer Haftstrafe verurteilt, die er in einem Strafgefangenenlager außerhalb Barcelonas durch Zwangsarbeit verkürzt.

Die zwei zu Beginn des Romans unabhängigen Erzählstränge, die das Leben der beiden Familien darstellen, werden an verschiedenen Stellen miteinander verknüpft, wobei Eduardo und Daniel als Verbindungsglieder fungieren. Auf inhaltlicher Ebene werden so durch die Konstruktion binärer Oppositionen Oberschicht und Proletariat, national-konservative und anarchistisch-kommunistische Gesinnung sowie auch Gläubigkeit und Atheismus punktuell zusammengeführt.<sup>119</sup> Der besondere Stil Matutes – viele Beschreibungen und Reflexionen von Figuren (überwiegend in Form erlebter Rede) und wenige Dialoge in direkter Rede – charakterisiert diesen Text. Evoziert werden in Gedanken und Überlegungen der Protagonisten häufig Erinnerungen an vergangene Ereignisse, die für das Gesamtverständnis der Handlung wichtig sind. Die Übergänge zwischen der Gegenwart des erzählenden Ichs und der Vergangenheit des erzählten Ichs sind aber noch nicht so fließend und ineinander verwoben, wie in den nachfolgenden Romanen der Autorin. Im Vergleich zu den vorherigen Werken ist die Sprache direkter und weniger lyrisch.<sup>120</sup> Die lebendigen Beschreibungen und die erzählerische Strategie, in entscheidenden Momenten der Handlung den Blick auf scheinbar unbedeutende Details zu richten, kennzeichnen auch hier den individuellen Erzählstil Matutes. Wichtige Situationen und Ereignisse werden häufig nur angedeutet oder durch einen Seitenblick vermittelt.<sup>121</sup> Der größte Teil des Textes wird durch die verschiedenen Figurenperspektiven (Sol, Eduardo, Cristián, Elena, Daniel, Pablo) dargestellt, wobei Sol der narrative Hauptanteil zukommt. Eine interessante Spannung entsteht aufgrund des distanzierten Blickwinkels der personalen Er-Erzähler und den oft intimen Reflexionen der Figuren.

Autobiographische Ähnlichkeiten finden sich vor allem mit der Erzählerfigur Sol, z. B. die Schilderung des Kriegsausbruch aus der Perspektive eines Mädchens<sup>122</sup> oder die beschriebene Nähe zum Vater bzw. Distanz zur Mutter.<sup>123</sup> Mit der Darstellung des von Geldsorgen geprägten

---

<sup>119</sup> Aber nur in der Beziehung von Sol und Cristián kommt es zu einer Verknüpfung dieser Gegensätze. Beide Figuren repräsentieren dabei auch ihre soziale Klasse.

<sup>120</sup> Der von der Literaturkritik oft kritisierte Gebrauch von drei aneinander gereihten Adjektiven findet sich aber auch in diesem Werk. An einigen wenigen Stellen verwendet Matute umgangssprachliche Ausdrücke, mit denen sie die soziale Herkunft der Sprecher markiert.

<sup>121</sup> Als Beispiel kann die Beschreibung des Tods von Sols Vater dienen: „Alguien vio a Luis Roda, de madrugada. Muerto a balazos, con las zapatillas puestas.“ AGA-Manuskript L (1953: 34).

<sup>122</sup> AGA-Manuskript L (1953: 1).

<sup>123</sup> Vgl. AGA-Manuskript L (1953: 6).

Daseins der Figuren Sol und Cristián beschreibt die Autorin in geradezu prophetischer Art und Weise die missliche finanzielle Situation, die für sie nach ihrer Hochzeit mit Ramón Eugenio zum Alltag werden sollte. Das gilt auch für die Zuspitzung dieser Notlage durch die Erkrankung des gemeinsamen Kindes.<sup>124</sup> Das Gut der Großmutter Sols im Norden Spaniens hat das Anwesen von Matutes Großeltern in Mansilla de la Sierra zum Vorbild.<sup>125</sup> Eben dort war die Autorin als Kind mit einem Arbeitslager für Strafgefangene in Berührung gekommen. Ein Erlebnis, das sie in *Luciérnagas* zum ersten Mal literarisch verarbeitet.<sup>126</sup> Auf eigenen Erfahrungen beruht zudem die Szene, in der beschrieben wird, wie das bei den Roda Olivers einquartierte Flüchtlingsmädchen Celia sich aus einem roten Samtvorhang einen Mantel näht.<sup>127</sup>

Die Kritik an der unüberwindbaren sozio-ökonomischen Kluft zwischen Ober- und Unterschicht ist in diesem Roman sehr deutlich. Ohne offen Partei zu ergreifen, sympathisiert die Autorin mit den sozialen Neuerungen, die mit der Revolution einhergehen. Der Bürgerkrieg fungiert in dieser Hinsicht als ‚Gleichmacher‘, sehen sich nun doch auch die bis dahin privilegierten Familien mit Hunger und Not konfrontiert. Der Sieg der nationalistischen Einheiten führt letztlich aber zur vollständigen Wiederherstellung der „alten“ Ordnung und spaltet die ohnehin fragmentierte franquistische Gesellschaft fortan in Kriegsgewinner und -verlierer. Sol und Cristián, die sich gegen die Rückkehr zu den alten Verhältnissen wehren, indem sie sich für ein selbstbestimmtes unabhängiges Leben entscheiden, scheitern aufgrund unüberwindbarer Schwierigkeiten bei dem Versuch der Realisierung dieses Vorhabens.

Auch das Kain-und-Abel-Motiv taucht im Text in verschiedener Gestalt auf. Zum einen bei den Brüdern Pablo und Cristián, die unterschiedlichen politischen Lagern angehören. Oft hatte Cristián in der Vergangenheit ungewollt von Dingen profitiert, die eigentlich dem Älteren vorbehalten waren (etwa dem Stipendium für ein Medizinstudium). Der Hass, den Pablo u. a. deswegen entwickelt, richtet sich aber nicht gegen den Bruder, sondern gegen die dafür verantwortlichen gesellschaftlichen Zustände. Der symbolische Gehalt der biblischen Erzählung beschränkt sich somit nicht auf die individuelle Figurenebene der Brüder, sondern umfasst auf kollektiver Ebene auch die verfeindeten Bürgerkriegsparteien. Pablo spricht in

---

<sup>124</sup> Vgl. AGA-Manuskript L (1953: 374-375).

<sup>125</sup> AGA-Manuskript L (1953: 17-18).

<sup>126</sup> Z. B. AGA-Manuskript L (1953: 352-353), vgl. hierzu Couffon, Claude. 1961. „Una joven novelista española: Ana María Matute“. In: *Cuadernos del Congreso por la Libertad de Cultura*. Nr. 51. Paris. S. 55.

<sup>127</sup> Vgl. AGA-Manuskript L (1953: 49). Matute greift hier auf eine Kindheitserinnerung an die Tochter der bei ihren Eltern angestellten Köchin zurück: „En la casa que incautaron [...] habían unas cortinas de terciopelo rojo en el salón. Ella las arrancó y las llevó a una modista para que le hiciera un vestido. [...] Ese gesto produjo una gran impresión en mi mente de niña. El mundo se había vuelto al revés.“ Gazarian-Gautier (1997: 77-78).

dieser Hinsicht von sich und den ihm Gleichgesinnten explizit als „hermanos“ und „hijos de Caín“. <sup>128</sup>

Ein weiteres wichtiges Thema des Romans ist die Darstellung der sozialen und kommunikativen Isolation der Figuren. Obwohl die Liebe als „amor vulgar humana“ beschrieben wird, <sup>129</sup> erscheint sie für einen Moment doch als möglicher Ausweg aus dem nicht endenden wollenden menschlichen Elend. Die Entlarvung des illusionären Charakters dieser Hoffnung ist ein weiterer charakteristischer Aspekt im Werk Matutes. Das gilt auch für die Darstellung des Lebens als kaum zu ertragende Last und den Tod als verheißungsvolle Alternative. Zum ersten Mal thematisiert die Autorin den Verlust der Kindheit durch den Ausbruch des Bürgerkriegs. Einher geht dies mit Reflexionen zu gewollten (im Sinne von geliebten) und ungewollten Kindern sowie deren Konflikte mit den Eltern.

### 6.2.2 *Luciérnagas*: Das ‚Schicksal‘ der ersten Textversion

Mit dem Schreibprozess von *Luciérnagas* <sup>130</sup> beginnt Ana María Matute 1947. <sup>131</sup> Die Fertigstellung der ersten Fassung lässt sich nicht exakt datieren: Die Autorin selbst erinnerte sich nicht mehr genau <sup>132</sup>, und die Angaben in der Forschungsliteratur schwanken je nach Quelle zwischen 1948 und 1949. <sup>133</sup> In jedem Fall muss der Roman vor dem 30. September 1949 beendet worden sein, da Matute ihn für die Ausschreibung des *Premio Nadal* desselben Jahres einreicht. <sup>134</sup> Das Werk schafft es bis in die fünfte der sieben Ausscheidungsrunden. <sup>135</sup> Nach Angaben Matutes scheitert ein Versuch, den Roman bei Destino zu publizieren, an dem negativen Bescheid der Zensur: „En cuanto tuve listo el original de *Luciérnagas*, lo llevé a

---

<sup>128</sup> AGA-Manuskript L (1953: 201, 214-215).

<sup>129</sup> AGA-Manuskript L (1953: 316).

<sup>130</sup> Der Titel des Romans wird in der Sekundärliteratur und in einigen Zeitungsartikeln zuweilen auch mit *Las Luciérnagas* angegeben.

<sup>131</sup> „Lo escribí con veintidós años“. Gazarian-Gautier (1997: 90).

<sup>132</sup> Matute (Interview 2010).

<sup>133</sup> Vgl. hierzu Ausst.Kat. *La palabra mágica de Ana María Matute* (2011: 32, 149) und Sobejano (1975: 467).

<sup>134</sup> Von den insgesamt 148 eingesandten Texten gelangt *Luciérnagas* zusammen mit 17 weiteren Romanen in die Endauswahl. Dazu gehören u. a. *Monte de Sancha* von Mercedes Formica, *Sin camino* von José Luis Castillo-Puche und *Lola, espejo oscuro* von Darío Fernández Flórez.

<sup>135</sup> Den Preis für das Jahr 1949 gewinnt Suárez Carreño mit *Las últimas horas, El huerto de Pisabiel* von de Santiago wird Finalist. Vgl. „Fallo del Premio Nadal correspondiente al año 1949“. 7.1.1950. In: *ABC*. Madrid. S. 17. Wie positiv *Luciérnagas* bewertet wurde, zeigt die Einschätzung eines namentlich nicht genannten Jurymitglieds, die bei Martínez Cachero zitiert ist: „una obra de poderosa concepción, cuya acción [...] es sobrecogedora [...] con un nervio magistral, cargado de una electricidad creadora [que] ilumina a sus personajes y les da una carnadura de espectros o de genios vivos“. Martínez Cachero, José. 1985. *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*. Madrid. Castalia. S. 246.

Destino, y allí la censura se lo cargó.“<sup>136</sup> Diese Aussage wird von Ignacio Soldevila-Durante und Xavier Moret bestätigt.<sup>137</sup> Allerdings gibt es im AGA für den Zeitraum von 1949 bis 1950 keinen Hinweis auf eine offizielle Einreichung des Romans zur Zensur. Sofern diese Unterlagen nicht vernichtet worden sind, muss davon ausgegangen werden, dass der Verlag eine inoffizielle Anfrage über die Aussichten auf Erteilung einer Druckgenehmigung bei der Zensurbehörde gestellt hatte, die negativ beschieden wurde. Ein ähnliches Vorgehen lässt sich auch für den Roman *Sin camino* von Castillo-Puche nachweisen. Nach einer ersten Autorisierung mit Streichungen, die vom zuständigen Minister Ibáñez Martín widerrufen worden war, wollte José Manuel Lara den Text im Planeta-Verlag herausgeben. Dabei handelte es sich laut Larraz um einen der ersten Fälle einer „censura oficiosa“, d. h. einer Sondierung des Verlegers mittels nicht-offizieller Kanäle, da der betreffende Zensurenentscheid vor der tatsächlichen Einreichung des Textes erstellt worden war.<sup>138</sup> Eine solch strategische Vorgehensweise muss es auch im Fall von *Luciérnagas* gegeben haben. Allerdings scheint hier die negative Haltung der Zensur deutlicher als bei dem Werk Castillo-Puches gewesen zu sein, da Destino auf eine offizielle Einreichung zur Zensur verzichtet. Stattdessen ‚überarbeitet‘ die Autorin den Text in den nächsten Jahren, wovon die Angabe auf dem Deckblatt des später zur Zensur eingereichten Manuskripts zeugt: „Barcelona, 1949 - Madrid, 1953“.<sup>139</sup> Bei Abellán heißt es hierzu: „[...] *Luciérnagas*, del año 1953 y [...] *En esta tierra*, publicada por Planeta en 1955. Esta última obra resultó al cabo de dos años de trabajo y de «trampas» con el editor para poder vivir, impublicable“.<sup>140</sup> Matute hat demzufolge nach der ersten inoffiziellen Ablehnung *Luciérnagas* den Versuch unternommen, den Roman bei Planeta unterzubringen und in diesem

---

<sup>136</sup> Gazarian-Gautier (1997: 90).

<sup>137</sup> Bei Soldevila-Durante heißt es: „Ana María Matute concurre al premio Nadal con su novela *Las luciérnagas* inspirada en la guerra, y se le excluye de la votación última ante la imposibilidad de editarla.“ Soldevila-Durante, Ignacio. „La novela española actual. Tentativa de entendimiento.“ In: *Revista Hispánica Moderna*. Januar-April 1967. Nr. 33. S. 89. Moret bemerkt hierzu: „Matute es autor de una novela, *Luciérnagas*, que presentó al Premio Nadal en 1949. Fue eliminada en la penúltima votación y la censura «desaconsejó» su publicación, ya que la novela hablaba de las andanzas de unos niños en tiempos de la Guerra Civil.“ Moret, Xavier. 2002. *Tiempo de editores*. Barcelona. Destino. S. 83. Dass *Luciérnagas* wegen seines für die Zensur problematischen Inhalts vom Ausscheidungsverfahren ausgeschlossen wurde, kann mangels weiterer Informationen weder verifiziert noch widerlegt werden. Es ist aber anzunehmen, dass der Roman, wie bei Moret dargestellt, wegen literarischer Überlegungen ausgeschieden ist, bevor die Zensurbehörde von dessen Publikation ‚abriet‘. Anderenfalls wäre der Text von der Jury sicherlich gar nicht erst zum Auswahlverfahren zugelassen, sondern bereits im Vorfeld ausgeschlossen worden.

<sup>138</sup> Larraz (2014: 195). Diese zweite Begutachtung von *Sin camino* empfiehlt wiederum die Autorisierung zum Druck. Aus Gründen, die aufgrund fehlender Archiv-Dokumente nicht mehr nachvollzogen werden können, erscheint der Text aber nicht bei Planeta, sondern wird erst 1956 im argentinischen Verlag Emecé publiziert, in dem zuvor auch schon *La Colmena* von Camilo José Cela aufgelegt worden war.

<sup>139</sup> AGA GA 6147-53; Sig. 21/10494.

<sup>140</sup> Abellán (1980: 78). Einige dieser Angaben Abelláns sind jedoch falsch. Zunächst einmal spricht er von *En esta tierra* und nicht von *Luciérnagas* als verbotener Textversion. Zudem nennt er Planeta als den Verlag, in dem *En esta tierra* später erscheinen sollte. Tatsächlich wird die zensierte Variante aber von Éxito herausgegeben.



Zusammenhang Veränderungen am Originaltext vorgenommen. Somit handelt es sich bei dem Manuskript von *Luciérnagas*, das in der Zensurakte erhalten ist, nicht um den OT<sub>A</sub>, sondern um eine erste selbstzensierte Variante der Autorin (V<sub>A1</sub>), noch bevor die Zensur ein offizielles Urteil zu diesem Text abgegeben hatte.

1953 nimmt diese Version *Luciérnagas*, die Matute im September fertiggestellt hat,<sup>141</sup> am Auswahlverfahren des *Premio Planeta* teil, der in diesem Jahr zum zweiten Mal vergeben wird.<sup>142</sup> Von den 303 eingereichten Texten schafft *Luciérnagas* es zusammen mit acht weiteren Romanen durch die Vorauswahl. Das Werk gelangt bis unter die letzten vier, unterliegt in der sechsten Ausscheidungsrunde jedoch dem Titel *Casa con goteras* von Santiago Loren, der den Preis auch gewinnen sollte.<sup>143</sup> Eine Woche später, am 20. Oktober, wird *Luciérnagas* vom Ehemann der Autorin im Auftrag von Planeta zur Zensur eingereicht. Matute erhofft sich von der privilegierten Stellung Laras und dessen einflussreichen Kontakten einen positiven Entscheid für ihren ‚brisanten‘ Roman.<sup>144</sup> Dem handschriftlich ausgefüllten Formular zur Einreichung bei der Zensur lässt sich entnehmen, dass 3.000 Exemplare gedruckt werden sollten, der Verkaufspreis ist mit 60 Peseten angegeben.<sup>145</sup> Allerdings führen selbst die guten Verbindungen Laras im Fall von *Luciérnagas* zu keiner positiven Wendung. Der Vorgang mit der Aktennummer 6147-53 wird laut Karteikarte noch am gleichen Tag eröffnet, und der Roman von den Zensoren mit den Nummern 9 und 11 kontrolliert. Der negative Entscheid wird

---

<sup>141</sup> Der Hinweis auf den genauen Zeitpunkt findet sich bei de Hoyos, wo es in der „Noticia biográfica“ zur Autorin heißt: „En junio de 1953, publica en «La novela del sábado», «La pequeña vida». En septiembre del mismo año, concluye «Luciérnagas»“. Hoyos (1954: 155).

<sup>142</sup> Mit einem Preisgeld, dass von den 40.000 Peseten des Vorjahrs auf 100.000 angehoben worden war.

<sup>143</sup> Vgl. „Santiago Loren obtiene las cien mil pesetas del Premio «Planeta», de novela“. 13.10.1953. In: *ABC*. Madrid. S. 28. Finalist wird Antonio Ortiz Muñoz mit *Otros son los caminos*. Zur Jury gehören in diesem Jahr neben José Manuel Lara auch Wenceslao Fernández Flórez, Manuel Pombo Angulo, César González Ruano, Juan Gich, José Luis Navasqués, José Romero de Tejada und Pedro de Lorenzo. Der Letztgenannte war bis kurz vorher u. a. als Zensor tätig gewesen. In der Dokumentation von Larraz finden sich Gutachten Lorenzos für den Zeitraum von 1948 bis 1952.

<sup>144</sup> Moret nennt in *Tiempo de editores* einige Fälle, in denen Lara tatsächlich die Druckgenehmigung für von der Zensur zuvor abgelehnten Texten bekommen hat. Dazu gehört z. B. *Yo maté a Kennedy* (1972) von Manuel Vázquez Montalbán. Zunächst von Carlos Barral zur Zensur vorgelegt, wurde der Text nicht autorisiert. Barral riet dem Autor daraufhin, es bei Lara zu versuchen, der den Roman mit nur einer Änderung („carne“ wurde zu „cuerpo“) durch die Zensur bekam. Moret (2002: 133-134). 1954 konnte so auch *Juegos de mano* von Juan Goytisolo die Zensur passieren. Der hatte, als sich ein negativer Zensurbescheid abzeichnete, zunächst Dionisio Ridruejo um Hilfe gebeten. Ridruejo machte seinen Einfluss bei Arias-Salgado allerdings ohne Erfolg geltend. Goytisolo übergab den Roman daraufhin an Planeta, der ihn am 12.2.1954 zur Zensur einreichte. Ein einziges Gutachten des wenig kompetenten Zensors Javier Dieta Pérez reichte aus, um die Genehmigung zur Veröffentlichung zu erhalten. Vgl. DS Larraz in *R* (12.2.1954; 54-933).

<sup>145</sup> Neben diesem Formular finden sich in der Zensurakte *Luciérnagas* auch die Karteikarte und ein Manuskript des Romans. Alle anderen Dokumente des Zensurverfahrens wie etwa die Kopie der Benachrichtigung an den Verlag oder die Zensurgutachten fehlen.

mit Datum vom 27. November handschriftlich auf dem Formular zur Einreichung notiert. Am 30.11. wird das Zensurverfahren abgeschlossen.

Eines der fehlenden Gutachten gelangt Jahre später in den Besitz Ana María Matutes. Nach Abellán ist es Robles Piquer in seiner Funktion als *Director General de Información*, der ihr dieses Gutachten übergibt. Grund oder Anlass hierfür nennt Abellán nicht:

Este informe le fue facilitado a la escritora por el propio director general de Información en 1965, recordándole –a doce años vista y sin los ahogos económicos de aquel entonces– que la autora no había hecho uso de los dos recursos, de revisión y de alzada, que las disposiciones en vigor permitían interponer contra la primera denegación de la novela.<sup>146</sup>

Wenn dies auch nicht üblich war, so gab es durchaus Fälle, z. B. bei Camilo José Celas *La colmena*,<sup>147</sup> in denen der Behördenleiter ähnlich verfuhr.

Den vollständigen Text dieses Gutachtens zu *Luciérnagas* veröffentlicht Matute Mitte der 70er Jahre im Vorwort zum zweiten Band ihres Gesamtwerks. Hier stößt man auf eine weitere Unklarheit in diesem so einzigartigen Fall der franquistischen Zensur, denn in dem Prolog macht die Autorin noch vor dem Tod Francos nicht nur ein geheimes Zensurdokument publik, sondern spricht zudem offen über die ihr widerfahrene Zensur.<sup>148</sup> Sie übt deutliche Kritik an der staatlichen Literaturkontrolle und bekennt sich darüber hinaus zu selbstzensurischen Eingriffen in ihre Romane.<sup>149</sup> In diesem Zusammenhang weist sie auf die Konsequenzen der

---

<sup>146</sup> Abellán (1980: 80-81). Denkbar ist, dass die Mitte der 60er Jahre bereits international bekannte Autorin Robles Piquer bei einem Zusammentreffen (Autoren und leitende Mitarbeiter der Zensur trafen sich u. a. bei Preisverleihungen) auf das Verbot von *Luciérnagas* angesprochen hat. Das würde auch den Hinweis Robles Piquers auf die nicht genutzte Möglichkeit eines Revisionsverfahrens erklären.

<sup>147</sup> „De manera completamente extraoficial e irregular, Carlos Robles Piquer, a modo de regalo, le envió, por iniciativa propia, el dictamen positivo que Leopoldo Panero había hecho, como censor, sobre *La colmena*, documento reservado del Estado. Aprovechando la nueva coyuntura y percibiendo su nueva posición de fuerza, Cela pidió a Robles Piquer que le facilitasen los demás informes de *La colmena*. Más que el positivo, a Cela le interesaba, para sus personales venganzas, el informe negativo, que él sabía firmado por Andrés de Lucas.“ Dieser zweite Gefallen wird ihm allerdings nicht erfüllt. Larraz (2014: 149).

<sup>148</sup> Eingereicht hat der Verlag Destino diesen zweiten Band mit den Texten *Los hijos muertos* und *Tres y un sueño* als direkte Depothinterlegung Ende Mai 1975. Das und die Tatsache, dass es sich um die Wiederauflage von bereits genehmigten Texten handelte, führte normalerweise zur Abwicklung im Schnelldurchlauf. In der Zensurakte findet sich kein Hinweis darauf, dass der Verlag den Text des Vorworts ebenfalls zur Kontrolle vorgelegt hat. (Das gilt auch für den ersten Band, dem die Autorin ebenfalls einen einführenden Text vorangestellt hatte.) Wenn der Prolog nicht verloren gegangen ist, muss davon ausgegangen werden, dass Destino ihn nicht zur Überprüfung eingereicht hat. Ein durchaus gewagtes Vorgehen, das zur nachträglichen Beschlagnahme der gesamten Auflage hätte führen können.

<sup>149</sup> „Esta larga posguerra en la que el escritor se vio condicionado, de manera completa y total, por este artificio llamado censura cuyo peor y más grave perjuicio es el hábito de la autocensura que llega a crear en un autor.“ Oc II (1975: 7).

beiden Formen der Zensur für literarische Texte hin,<sup>150</sup> und belegt diese am Beispiel eigener Werke.<sup>151</sup> Als gravierendste Erfahrung mit der staatlichen Zensur nennt Matute das Verbot von *Luciérnagas*:

Tal vez el caso más radical que me ha enfrentado a la censura haya sido la prohibición de publicación a finales de 1953, de mi novela *Luciérnagas*, escrita entre la última del volumen anterior –*Fiesta la Noroeste*– y *Los hijos muertos* [...]. Fue prohibida en un momento, lo recuerdo bien, que para mí era importante publicar; no sólo desde el punto de vista económico –pues vivía, y vivo, exclusiva y únicamente de la literatura– sino por hallarme en el principio de mi carrera y resulta muy necesario para un escritor el estímulo de ver publicadas sus obras.<sup>152</sup>

### 6.2.2.1 Das Zensurgutachten

Es ist dieser mutigen Veröffentlichung des Gutachtens zu *Luciérnagas* durch Matute zu verdanken,<sup>153</sup> dass zumindest anhand eines Zensorenentscheids nachvollzogen werden kann, aus welchen Gründen die Zensurbehörde den Roman 1953 verbietet:

Novela de gran valor literario, del género realista, o más bien, tremendista; demoledora de la fe y la esperanza humanas. El tema palpitante de la juventud, casi adolescencia, en los duros años de nuestro Movimiento, con la acción localizada en Barcelona, es tratado aquí con tal amargura y decepción, con tal carencia de espíritu religioso y humano, que el lector se siente horrorizado al ver cómo se destruyen los valores morales esenciales.

Tras una breve presentación de varios personajes –una familia pudiente de Barcelona– y después de describir los años escolares de la protagonista, pasa la autora a hacer un profundo análisis de cada individuo exponiendo su particular psicología. Les une un común denominador: el sentimiento

---

<sup>150</sup> „Y ello, en especial, cuando la censura se ejerce de manera vaga, suprimiéndose frases y pasajes que desconciertan al autor, lo cual conduce a la insulsa de la obra. El escritor, especialmente si es principiante, acaba, por recelo y por miedo, a causa del natural deseo de que sus libros vean la luz, acaba siendo el peor censor de su propia obra. Yo también, ¡como [sic] no! He sido víctima de ese fenómeno y por ello puedo hablar de él.“ Oc II (1975: 7).

<sup>151</sup> „[...] en *Primera memoria*, muchas cosas debieron ser dichas de forma rebuscada, casi absurda, para que fueran «sobrentendidas» y pudieran «pasar» la censura, lejana y desconcertante. Ello dio como resultado el que, [...] *Primera memoria* fuera considerada por una buena parte de la crítica española como un libro que describe el despertar de la adolescencia, lo cual es, en verdad, desalentador para quien no ha querido, ni remotamente, escribir un libro destinado, a describir el despertar de la adolescencia.“ Oc II (1975: 7-8).

<sup>152</sup> Oc II (1975: 8). Im Anschluss daran erklärt sie: „Tras doce años de silencio, pude conocer, al fin, las razones por las cuales se prohibió. Transcribo el informe que dio entonces el anónimo censor.“ Oc II (1975: 8).

<sup>153</sup> Bei Abellán (1980: 79-80) und Martínez Cachero wird der *informe* ebenfalls vollständig zitiert, wobei bei Letzterem das Datum 23.11.1953 als Tag der Erstellung genannt wird. Martínez Cachero (1985: 247). Bei Abellán wird der 30.11.1953 erwähnt. Dabei handelt es sich aber nicht um das Datum des Gutachtens, sondern um das des offiziellen Abschlusses des Zensurvorgangs, wie auf der Karteikarte vermerkt ist.

profundo de su soledad, una soledad obsesionante, patológica que les hace sentirse extraños a los hijos. Se trazan así las historias –paralelas en lo psicológico– de varios muchachos de distintas clases sociales. Sus mundos, aunque coincidentes, se repelen y enemistan, y ni siquiera la comunidad de su desgracia es capaz de crear lazos entre ellos. Los hijos rechazan a los padres, a las tradiciones nobles y honradas de la familia y se convierten en pobres seres maltrechos, amargados, sin ilusiones, que sólo tratan de ignorar el pasado, renegando de todo para comenzar su propia vida.

Domina un total sentimiento antirreligioso, que llega a la irreverencia en muchos pasajes. Jamás se cita un nombre santo en términos apologéticos. Por el contrario, parece que la religión tiene también su parte de culpa en las amarguras que sufren.

Políticamente, la novela deja mucho que desear. Se plantea la dura vida del pobre y se deja atribuir a causas innominadas –pero entrevistas– la culpa de sus desventuras. Culmina este aspecto político al negar fundamentos al Movimiento Nacional (pág. 297, al final): De qué ha servido la guerra? Todo sigue igual que antes, tales son las conclusiones.

Literariamente, la novela constituye una valiosa aportación. La enorme fuerza descriptiva que ha sabido imprimir la autora destaca de forma brillantísima a lo largo de toda la obra, escasa en diálogos pero muy rica en análisis.

Considerando lo expuesto, el lector que suscribe opina que *no debe autorizarse* la obra, pues, intrínsecamente, resulta destructora de los valores humanos y religiosos esenciales. No se hace especial mención de páginas, porque es *toda la novela y su fondo (más que los pasajes crudos) los que aparecen recusables*.<sup>154</sup>

Das fehlende religiöse Fundament des Romans wird an vier Stellen, u. a. in der Einführung und in der Urteilsbegründung mit deutlichen Worten angeprangert. Konsequenz dieses ‚Mangels‘ sei die Gefährdung der gesellschaftlichen Werte, basierten diese nach dem franquistischen Dogma doch vor allem auf der katholischen Moralvorstellung. Zusammen mit der Anklage der kritischen Untertöne hinsichtlich der Politik des Regimes und des *Movimiento Nacional*, verstößt *Luciérnagas* so direkt oder indirekt gegen vier der fünf etablierten Zensurkriterien.<sup>155</sup>

In der Ausdrucksweise des Gutachters finden sich Begriffe des offiziellen Sprachcodes des Regimes (wie z. B. „nuestro Movimiento“). Nachdem er das Geschehen in Barcelona zur Zeit des Krieges verortet hat, kommt er auf die literarischen Figuren zu sprechen, die er nicht namentlich nennt. Dieser Teil des Gutachtens weist Merkmale einer religiös geprägten Rezeption auf. Die jugendlichen Figuren litten alle an einem ‚krankhaften‘ Gefühl der Einsamkeit und Fremdheit. Dass der Krieg und die damit verbundenen traumatischen Erlebnisse der Auslöser dafür sind, wird nicht erwähnt. Im Widerspruch zum christlichen Heilsgedanken stehe dabei, dass selbst das von allen Protagonisten geteilte Leid nicht zur

---

<sup>154</sup> Oc II (1975: 8-9) [Hervorhebungen im Original].

<sup>155</sup> „Ataca al Dogma, a la Moral, a la Iglesia [...], al régimen [...]“. Vgl. Fragenkatalog im Gutachtenvordruck zu *Fiesta al Noroeste* vom März 1953. AGA GA 1535-53; Sign. 21/10238.

Überwindung der Isoliertheit beitrage. Hier übersieht der Zensor die Tatsache, dass Cristián und Sol sehr wohl zueinander finden und ein gemeinsames Leben beginnen. Noch schwerwiegender ist für den *Lektor*, dass der katholischen Glaubenslehre eine Mitschuld an der Verbitterung der Figuren zugeschrieben wird. Tatsächlich finden die traumatisierten Jugendlichen keinen Halt in den spirituellen Werten, da ihre Aufmerksamkeit fast vollständig vom physischen und psychischen Überleben absorbiert wird. Da die religiösen Ideale hierbei von wenig Nutzen sind, werden sie von den Figuren als antiquiert, lebensfern und elitär empfunden.

Auch an der Stelle, wo die Ablehnung der *ehrwürdigen* Lebensweise der Eltern durch die jungen Protagonisten kritisiert wird, manifestiert sich die konservative Einstellung des Gutachters. Dieser lehnt die progressive Haltung der Figuren ab, die sich desillusioniert von den Traditionen abwenden, um eine andere Form der Lebensführung zu suchen. Dass sich durch die kriegserische Ausnahmesituation neue Freiheiten im System der gesellschaftlichen Konventionen aufgetan haben, negiert der Zensor nicht. Er kritisiert aber die Entscheidung einiger Figuren gegen die von ihm als ‚richtig‘ befundene Option des der Tradition folgenden Lebensentwurfs der Eltern. Mit dieser Argumentation verweist er auf ein erklärtes Ziel des *Movimiento Nacional*, für das die Wiederherstellung der konservativ-autoritären Ordnung, mit der an das gesellschaftliche Modell vor der Revolution angeknüpft werden sollte, oberste Priorität hatte. Seiner Logik folgend sind es demnach nicht die Kriegserfahrungen oder die prekären sozialen Bedingungen, die für das haltlose Umherirren der Figuren verantwortlich sind, sondern deren Abkommen vom ‚richtigen‘ Pfad. Diese Abweichungen von den Normen des patriarchalischen Franco-Regimes bergen aus seiner Sicht die potenzielle Gefahr, durch diesen ‚anderen‘ Blickwinkel auf die gesellschaftlichen Verhältnisse die Legitimität und Berechtigung des autoritären Systems in Frage stellen zu können. Das gilt es in jedem Fall zu verhindern.

Problematisch ist für den Gutachter auch, dass dem Regime indirekt eine Verantwortlichkeit für die widrigen Lebensbedingungen der ärmeren Bevölkerungsschicht zugeschrieben wird. Damit referiert er z. B. auf eine der Aussagen Cristiáns, der an einer Stelle feststellt: „El pan no se pide. El pan se toma, se lleva a la boca.“<sup>156</sup> Den Gipfel der Verstöße erreiche der Text aber da, wo er den Mythos des Kriegs als „Heiligem Kreuzzug“ des *Movimiento Nacional* mit der

---

<sup>156</sup> AGA-Manuskript L (1953: 364).

schlichten Frage nach dessen Sinn negiere.<sup>157</sup> An diesem Beispiel lassen sich die zwei unterschiedlichen Interpretationsweisen ein und desselben Tatbestands gut veranschaulichen. Aus der Sicht des Zensors ist der Bürgerkrieg ein notwendiges Übel mit kathartischer Wirkung, durch das die chaotischen Zustände des Landes in die ‚richtige‘ Ordnung zurückgeführt worden sind. Matute jedoch erzählt ihre Geschichte aus der Sicht Heranwachsender, deren persönliche kriegsbedingte Erfahrungen eine größere Bedeutung haben als politische Überzeugungen oder ideologische Kollektive. Eben diese Fokussierung des Kriegserlebens führt sie immer wieder zu der Feststellung der absurden Sinnlosigkeit des gewalttätigen Konflikts und dessen fatale Folgen für beide Seiten. Dass Matute mit dieser menschlichen Perspektive auf den Krieg die propagandistische Nutzung des *Cruzada*-Bildes als hohl und substanzlos entlarvt, kann der Zensor nicht dulden. Das gilt auch für die Tatsache, dass der im Roman formulierte Wunsch nach einer würdevollen Existenz als utopisches Unterfangen inszeniert wird. Idealismus und franquistische Wirklichkeit als Antagonismus darzustellen, ist aus der Sicht des Gutachters inakzeptabel. Insofern erfolgt seine Empfehlung des Verbots nicht nur aufgrund der Tatsache, dass Matute die Grenzen der festgelegten Tabubereiche überschreitet, sondern auch, weil sich der Text der propagandistischen Nutzung zur Festigung der Ideale und Werte des Regimes widersetzt.

Ausdrücklich erwähnt wird im *informe* der literarische „Wert“ des Romans. Der zweifache Hinweis darauf deutet auf einen Zensor der ersten Generation hin, umfasste der Kriterienkatalog in den Gutachtenvordrucken bis 1947 doch u. a. die Frage nach der schriftstellerischen Qualität.<sup>158</sup> Bereits im ersten Satz des Gutachtens macht der Zensor klar, dass der literarische Wert des Werkes für ihn außer Frage stehe. Zunächst spricht er hier von einem realistischen Roman, verbessert sich dann aber und verortet ihn im *tremendismo*.<sup>159</sup> Die

---

<sup>157</sup> Die einzige vom Zensor genannte Seitenzahl bezieht sich auf dieses Tabu („pág. 297, al final“). Diese Angabe ist aber falsch, da sich hier keine derartige Aussage finden lässt. Auf der Seite 170 hingegen reflektiert Cristián über den Krieg „als sinnlose makabre Farce“. Möglicherweise meinte der Gutachter diese Textstelle.

<sup>158</sup> Vgl. DS Larraz in R (1947).

<sup>159</sup> Mit diesem Begriff wurden seit dem Erscheinen von Celas *La familia de Pascual Duarte* (1942) die Texte erfasst, in denen Gewalt, Pessimismus und die Darstellung abstoßender, brutaler Ereignisse die Existenz der Figuren dominieren. Als Synonyme wurden zunächst auch *miserabilismo*, *excrementalismo* oder *neo-realismo* gebraucht, letztlich setzte sich die Bezeichnung *tremendismo* aber durch. Die existentialistische Suche nach dem Sinn des Lebens in den spanischen Texten unterscheidet sich von denen des europäischen Existenzialismus vor allem dadurch, dass sie nicht auf philosophischen Grundprinzipien fußt, sondern auf der Darstellung der Realität der Nachkriegsjahre. Weitere distinktive Eigenheiten sind: Die höhere Gewichtung der ästhetischen Formen, zu Lasten des ideologischen Inhalts; mehr Objektivität (auch aufgrund der repressiven Bedingungen); die erklärte Absicht der Autoren, Zeugnis ablegen zu wollen und damit verbunden die stark ausgeprägte soziale Komponente dieser Werke. Vgl. Roberts, Gemma. 1973. *Temas existenciales en la novela española de Postguerra*. Madrid. Gredos. Zur genaueren Erfassung der Vielzahl von Titeln, die unter diesem umstrittenen Begriff zusammengefasst wurden, sind verschiedene Kategorisierungen vorgeschlagen worden. So unterscheidet Gonzalo Sobejano z. B. zwischen den Werken der *novela existencial* (nicht *existencialista*) der 40er Jahre, denen der *novela social* der

Verwendung dieses Begriffs führt zwangsläufig zur gesteigerten Aufmerksamkeit bei der Kontrolle. Dessen negative Konnotation wirkt sich für den Gutachter jedoch nicht auf die hohe Qualität des Romans aus, dessen Brillanz er gerade in der ungeheuren Kraft der Beschreibungen ausmacht.

### 6.2.2.2 Der Versuch einer Identifikation der Zensoren

Die Identität der beiden Zensoren, deren Nummern 9 und 11 auf der Karteikarte zum Vorgang vermerkt sind, ist bisher nicht erforscht worden. Zudem fehlt von dem zweiten Gutachten jede Spur, es wird aber dennoch von der Hypothese ausgegangen, dass es ursprünglich zwei *informes* zu *Luciérnagas* gab.

Durch Recherchen und die Sichtung des zugänglichen Materials haben sich zwei Namen herauskristallisiert, die den Zensorennummern zugeordnet werden können.<sup>160</sup> Demnach handelt es sich bei dem Gutachter Nummer 9 um den kirchlichen Zensor Andrés de Lucas Casla und bei der Nummer 11 um den *lector especialista* Miguel Piernavieja del Pozo.

Beide Zensoren waren im Mai 1953 nachweislich im Dienst der Zensurbehörde tätig. Das bestätigen Gutachten zu Werken anderer Schriftsteller im fraglichen Zeitraum. In der Dokumentation von Larraz lässt sich der erste *informe* von Lucas Casla für März 1944 nachweisen, der letzte wurde im Februar 1954 erstellt. Die erste Beurteilung Piernaviejas del Pozo wurde im Mai 1945 angefertigt und den Angaben Larraz' zufolge hat dessen zensorische Tätigkeit bis 1968 andauert. In diesen Gutachten firmiert der kirchliche Zensor unter der

---

50er und denen der *novela estructural* der 60er Jahre. Vgl. Sobejano (1975: 653-655). Larraz, der nicht von existentialistisch, sondern von expressionistisch geprägten Texten spricht, unterscheidet diesbezüglich vier Gruppen, zu denen die *novela existencial expresionista* oder *naturalista*, die des *realismo existencial* sowie die lyrisch und die philosophisch-religiös ausgerichteten Varianten der *novela existencial* zählen. Vgl. Larraz (2014: 159-202).

Zunächst in der Literaturkritik verwendet (und hier zum ersten Mal von Rafael Vázquez Zamora gebraucht), wird *tremendismo* schnell zu einer herabwürdigenden Bezeichnung, die schon bald auch von den Zensoren übernommen wird: „[...] la palabra *tremendismo*, rótulo casi siempre criticada pero todavía no reemplazada, que valió a censores y a críticos-censores para rotular cualquier novela que contuviera escenas «crudas», esto es, no preparadas previamente por el autor para ser digeridas por los sensibles estómagos de la cada vez más burguesa y pacata sociedad lectora.“ Larraz (2014: 159-160).

<sup>160</sup> Die endgültige Bestätigung dieser Annahme durch den Abgleich mit den Gehaltslisten der Zensurbehörde steht noch aus.

Nummer 9<sup>161</sup> und Piernavieja del Pozo unter der Nummer 11.<sup>162</sup> Zur Bestätigung wurde auf die Gehaltsliste der *Lektoren* von 1954 zurückgegriffen,<sup>163</sup> die nicht alphabetisch, sondern nach Zensorennummern geordnet ist. So steht beispielsweise der Zensor mit der Nummer 1, Enrique Conde Gargollo, an erster Stelle usw. Die Zensoren Lucas Casla und Piernavieja del Pozo erscheinen hier an achter und zehnter Position. Es deutet jedoch alles darauf hin, dass Abellán bei der Übertragung ein Fehler unterlaufen ist. Vergleicht man die Nummern der Zensoren auf der Gehaltsliste nämlich mit den Angaben der Gutachten in der Datensammlung von Larraz, so stimmen die Zahlen immer dann überein, wenn man sie jeweils um eine Ziffer erhöht. Der in der Liste Abelláns an siebter Stelle genannte Zensor José María Claver Serrano z. B. unterzeichnet seine Gutachten mit der Nummer 8. Andrés Avelino Esteban Romero, der in der Aufstellung an neunter Stelle genannt wird, erstellt seine Gutachten unter der Nummer 10.<sup>164</sup> Ausgehend von dieser Erkenntnis wird deswegen postuliert, dass es sich bei den beiden Gutachtern des Romans um die Genannten handelt.

Die Vehemenz, mit der der *Lektor* in dem überlieferten Gutachten mehrmals auf die Bedrohung der moralischen Werte und den „antireligiösen“ Charakter des Romans hinweist, lässt zunächst einmal vermuten, dass der Verfasser Lucas Casla ist. Die Strenge dieses Zensors wird auch von Larraz hervorgehoben.<sup>165</sup> An anderer Stelle vergleicht Larraz die intellektuellen und fachlichen Kompetenzen der kirchlichen Zensoren Aguirre Cuervo, Lucas Casla, Esteban Romero und Pinta Llorente, und stellt in diesem Zusammenhang die Überlegenheit des Letzteren und die Mittelmäßigkeit der anderen drei heraus: „[...] fueron menos ilustrados y sus carencias intelectuales se revelan en los informes.“<sup>166</sup> „Gute Dienste“ leisteten die drei weniger qualifizierten Gutachter der Zensurbehörde aber in jedem Fall: „[...] su labor como escudos ante críticas contra la Iglesia católica, obscenidades o sensualidades, inmoralidades, etcétera,

---

<sup>161</sup> Vgl. hierzu das Zensurverfahren zu *Con la muerte al hombro* von José Luis Castillo-Puche in DS Larraz in *R* (9.2.1954; 54-7136). Andrés de Lucas Casla hatte zuvor u. a. Gutachten für Carmen Laforets Erstlingswerk *Nada* und den polemischen Roman *Javier Mariño* von Gonzalo Torrente Ballester erstellt. S. DS Larraz in *R* (17.4.1944; 45-1318)/(2.3.1944; 43-3045).

<sup>162</sup> Z. B. in den Gutachten für *Un paso más* von Rosa María Cajal, *La invisible prisión* von Luis Alonso Luengo oder *Sin patria* von Manuel Pombo Angulo. Vgl. DS Larraz in *R* (8.3.1954; 54-1364)/(1-2/1951; 51-409)/(12/1949; 49-5950).

<sup>163</sup> Vgl. (Abellán (1980: 288).

<sup>164</sup> Jaime de Echanove Guzmán, auf der Liste an zwölfter Stelle, hat die Nummer 13; José Solís F. de Villavicencio steht an vierzehnter Stelle und unterzeichnet mit der Nummer 15; Manuel Sancho Millán an fünfzehnter Stelle mit der Nummer 16 etc.

<sup>165</sup> „[...] destacó por ser uno de los lectores de criterio más fanático e intransigente“. Larraz (2014: 89).

<sup>166</sup> Larraz (2014: 99).



fue sumamente eficaz, tanto como nocivos fueron sus juicios para el ejercicio y la comunicación literarios.“<sup>167</sup>

Unklar ist, ob es sich bei dem bekannten Entscheid um das erste oder zweite Gutachten handelt. Geht man von dem Vermerk auf der Karteikarte aus, so wurde der erste *informe* vom Zensor Nummer 9 und der zweite vom Zensor Nummer 11 erstellt. Schreibt man das überlieferte Gutachten mit Datum vom 23.11. dem kirchlichen Zensor zu, so würde das allerdings bedeuten, dass das Folgegutachten in nur drei Tagen verfasst worden ist, da die Verbotsempfehlung für *Luciérnagas* am 27.11. bestätigt wurde. Sollte es sich bei dem bekannten Entscheid aber um die zweite Begutachtung handeln, so würde das auf Piernavieja del Pozo als Verfasser verweisen. Zu diesem Zensor konnten keine weiteren Angaben ermittelt werden, was möglicherweise mit der Tatsache zusammen hängt, dass Larraz ihn als ehemaligen Spion identifiziert: „[...] algunos censores habían estado relacionados con la seguridad del Estado, como el ex espía Miguel Piernavieja y el ex policía Benjamín Palacios“.<sup>168</sup> Obwohl der erste Hauptkritikpunkt die fehlende Religiosität des Romans herausstellt, so ist der zweite schwerwiegende Vorwurf politisch-ideologischer Art und fällt damit in das Spezialgebiet von Zensor Nummer 11. In diesem Fall müsste das verschollene Erstgutachten das von Lucas Casla sein. Die nachweisbare zensorische Strenge des *lector eclesiástico* legt nahe, dass er in diesem hypothetischen ersten *informe* ebenfalls ein negatives Urteil über den Text gefällt hat. Sein Gutachten müsste dann zwischen dem 20. Oktober (Eröffnung des Zensurverfahrens) und ca. Anfang November erstellt worden sein, und den *Lektoratsleiter* Rumeu de Armas dazu bewogen haben, eine zweite Beurteilung einzuholen. Nach dem Verfassen der zweiten Einschätzung von Piernavieja del Pozo am 23.11. wird das Zensurverfahren von *Luciérnagas* eine Woche später schließlich mit dem Verbot des Textes abgeschlossen.

### 6.2.3 Die ‚Überarbeitung‘: Aus *Luciérnagas* wird *En esta tierra*

Ana María Matute beantragt nach dem Verbot von *Luciérnagas*, wie schon erwähnt, keine Revision des negativen Zensurentscheids. Das bisherige ‚Schicksal‘ des Romans hat sie zu der Überzeugung gebracht, dass an eine Veröffentlichung im franquistischen Spanien nicht zu

---

<sup>167</sup> Larraz (2014: 99).

<sup>168</sup> Larraz (2014: 91).

denken ist. Aus diesem Grund unternimmt sie den Versuch, ihn bei einem der argentinischen Verlage unterzubringen, die schon andere verbotene Texte spanischer Autoren publiziert haben.<sup>169</sup> Dies bestätigt auch ein Hinweis de Hoyos, dessen literarischer Überblick *Ocho escritores actuales* Ende September 1954 erscheint: „«Luciérnagas», novela de gran extensión sobre el fondo de la guerra de España, que se publicará próximamente en Buenos Aires.“<sup>170</sup> Letztlich scheitert dieser Versuch aber, wobei sich die Gründe hierfür nicht mehr rekonstruieren lassen. Matute erinnert sich: „[...] Algo me pidieron [...] fue una cosilla [...] pero al final no resultó. [...] en aquella época hacías lo que podías, pero no siempre salía bien.“<sup>171</sup>

Anfang desselben Jahres war am 11. Januar ihr Sohn Juan Pablo geboren worden. Im Alter von neun Monaten erkrankt er, was die heikle finanzielle Situation der Familie verschlimmert. Es ist dies das ausschlaggebende Moment, das die Autorin schließlich zur Überarbeitung des verbotenen *Luciérnagas* bewegt:

[...] nació mi hijo Juan Pablo. Cuando tenía nueve meses se puso enfermo con tos ferina y tuve que llamar a una enfermera para que viniera a casa a ponerle inyecciones. Fue una época dura en la que pasaba muchas penurias. Nos habían cortado la luz por falta de pago. Así que no pude más y pensé que prefería cambiar lo que quisieran, porque la vida de mi hijo era más importante. La censura me había tachado el manuscrito casi por completo. Lo cambié como pude y lo publicó Editorial Éxito. Por eso le cambié el título por el de *En esta tierra*. No quise que se llamara igual, porque no era la misma novela que había escrito. Para mí, *En esta tierra* siempre fue el título maldito de un libro que tuve que publicar por necesidad.<sup>172</sup>

---

<sup>169</sup> „[...] hubo un contacto con esta editorial“. Matute (Interview 2010). An den Namen des Verlags konnte sie sich nicht mehr erinnern. Da es sich aber um denselben handelte, bei dem auch *La Colmena* Anfang der 50er Jahre erschienen war, muss es Emecé gewesen sein.

<sup>170</sup> Hoyos (1954: 155). Das genaue Publikationsdatum dieses Buches ist der 25.9.1954. Der Verweis auf das Erscheinen *Luciérnagas* in Buenos Aires ist ein recht deutlicher, wenn auch indirekter Fingerzeig auf Probleme mit der Zensur. Einige Seiten später kommt de Hoyos erneut auf *Luciérnagas* zu sprechen: „Nuestra novelista tiene anunciado dos libros próximos a publicarse. De uno de ellos, «Luciérnagas» tenemos alguna noticia; sabemos que se trata de una novela de la época de la guerra civil española, con sus noches iluminadas por el resplandor trágico de los reflectores aéreos, con ronda de la muerte, caprichosa y cruel, sobre las ciudades y los pueblos, al tiempo que nace el amor en el corazón de los adolescentes.“ Hoyos (1954: 175). Bei Dámaso Santos erfährt man, wie weit fortgeschritten die Verhandlungen zur Publikation im Ausland bereits waren: „Parece que la autora trató, y hasta se dio por hecho, de sacarla tal cual en una editorial argentina, jugándose lo que fuere, igual que por entonces afrontaron por las bravas la censura Camilo José Cela con *La colmena*, José Luis Castillo-Puche con *Sin camino* y, con *Fiestas*, Juan Goytisolo“. Santos, Dámaso. „*Luciérnagas* y el secreto lance de Ana María Matute. Entre el primado y la descalificación“. In: Redondo Goicoechea, Alicia (Koord.). 1994. *Compás de Letras*. Nr. 4. Madrid. Universidad Complutense. S. 167.

<sup>171</sup> Matute (Interview 2010).

<sup>172</sup> Gazarian-Gautier (1997: 91).

Erschwerend kommt hinzu, dass Matute den erhaltenen Vorschuss für *Luciérnagas* an Planeta zurückzahlen muss:

Acosada por la necesidad, aconsejada por mi ex marido, casi coaccionada por mi editor, procedí a cambiarle el título, a cortar, tachar, cambiar, etc. y presenté un manuscrito retocado que fue aprobado por la censura y se publicó [...]. El editor se reembolsó sus adelantos, cobré lo que me faltaba por cobrar, y seguí escribiendo.<sup>173</sup>

Den Angaben der Autorin zufolge muss sie diesen Entschluss in etwa im Oktober 1954 gefasst haben. Dennoch wird für den gleichen Monat eine Lesung *Luciérnagas* angekündigt. In *ABC* heißt es am 23.10.: „Ana María Matute leerá una selección de capítulos de su novela «Luciérnagas».<sup>174</sup> Die finanziellen Schwierigkeiten dürften auch hier einer der Gründe dafür gewesen sein, dass die Autorin Teile des Romans in der *Asociación Cultural Iberoamericana* vorstellt. Selbst die Tatsache, dass sie kurz zuvor, am 12.10., den *Premio Planeta* für *Pequeño teatro* gewonnen hatte, der in diesem Jahr mit einem Preisgeld von 100.000 Peseten dotiert war, kann die wirtschaftliche Lage der Familie nicht maßgeblich verbessern, weshalb sie an dem Entschluss zur Überarbeitung des verbotenen Textes festhält. An der literarischen Qualität *Luciérnagas* hegt sie keinerlei Zweifel, war ihr diese doch von einem so illustren Kollegen wie Vicente Aleixandre bestätigt worden.<sup>175</sup> Den essentiellen Unterschied zwischen beiden Varianten bringt Matute wie folgt zum Ausdruck: „[*En esta tierra*] no era un novela franquista, pero no era *Luciérnagas*, que era bastante combativa“.<sup>176</sup> Die Änderung des Titels entspringt dabei nicht nur dem Versuch, die beiden Fassungen klar voneinander zu differenzieren, sondern auch der Annahme Matutes, dass ein bereits verbotener Text nicht erneut zur Zensur eingereicht

---

<sup>173</sup> Martínez Cachero (1985: 248). Bei Abellán wird auch die Situation des Verlegers Lara berücksichtigt, der den Planeta-Verlag 1949 gegründet hatte, nachdem sein erstes verlegerisches Unternehmen aufgrund finanzieller Schwierigkeiten von Plaza y Janés übernommen worden war: „Su publicación [la de *En esta tierra*] fue forzada debido a la precaria situación económica de la novelista y a los adelantos hechos por el editor, quien, a su vez, tenía que recuperar el dinero invertido.“ Abellán (1980: 78.) Vgl. auch Moret (2002: 123).

<sup>174</sup> „Convocatoria“. 23.10.1954. In: *ABC*. Madrid. S. 24.

Auch in einem Interview, das der mit dem Ehepaar Matute-Goicoechea befreundete César González-Ruano im selben Jahr für *Correo Literario* mit der Autorin führt, erwähnt sie *Luciérnagas*: „A los diecisiete años escribí *Pequeño teatro*. *Los Abel*, a los veinte. Luego, *Luciérnagas*, *Fiesta al Noroeste* y muchos cuentos y narraciones largas.“ González-Ruano in *Correo Literario* (1954: o. S.).

<sup>175</sup> „*Luciérnagas* [...] y se lo di a leer a uno de mis amigos, que se llamaba John Richardson. Él vivía con una tía suya, muy buena poetisa, que se llamaba Esther [sic] de Andreis. Esa señora tenía una casa preciosa en la calle Ganduxer, una torre en la que daba fiestas a las que asistía gente importante. Era muy amable y siempre que hacía una reunión nos invitaba a Alejandro Sancho, otro amigo común, y a mí, porque me tenía mucha simpatía, ya que acababa de publicar *Los Abel* y empezaba tímidamente mi carrera literaria. Vicente Alexandre [sic] era amigo suyo, y en uno de sus viajes a Barcelona, John le dio a leer mi manuscrito. En una de esas fiestas coincidimos y recuerdo que me dijo: «Escribe, niña, escribe.» Nunca lo olvidaré. Incluso me comentó un pasaje donde los dos muchachitos se encuentran en la torre del hermano y descubren el amor. Me dijo que era precioso.“ (Gazarian-Gautier (1997: 90).

<sup>176</sup> Matute (Interview 2010).

werden konnte: „Si estaba rechazada, estaba rechazada. [...] Cambié el título para que creyeran que era otra [novela]“.<sup>177</sup> Ihre ‚Strategie‘ funktioniert u. a. auch deswegen, weil *En esta tierra* von keinem der beiden Zensoren begutachtet wird, die zuvor das Verbot für *Luciérnagas* ausgesprochen hatten.

### 6.2.3.1 Die selbstzensurierenden Eingriffe Ana María Matutes

Die durch einen Vergleich der beiden Textvarianten ermittelten Eingriffe Ana María Matutes, durch die im Verlauf des transformierenden Prozesses aus *Luciérnagas* *En esta tierra* geworden ist, lassen sich in zwei Kategorien unterteilen: Selbstkorrektur und Selbstzensur.<sup>178</sup> Zur ersten Gruppe zählen formale Änderungen, durch die Ungenauigkeiten oder Fehler in Orthographie, Syntax<sup>179</sup> und Semantik korrigiert werden.<sup>180</sup> Weitere Modifikationen dieser Art betreffen die stilistische Überarbeitung von Textpassagen.<sup>181</sup> Einige der inhaltlichen Veränderungen scheinen der der Erzählung inhärenten Logik geschuldet, sind aber nicht immer nachvollziehbar.<sup>182</sup> In den meisten Fällen dienen sie der Straffung der Erzählung und der Verbesserung der Verständlichkeit. Auf diese selbstkorrigierenden Modifikationen wird nicht weiter eingegangen.

Bei den Änderungen der zweiten Kategorie ist aufgrund des Inhalts davon auszugehen, dass es sich um selbstzensurische Eingriffe in den Text handelt. Die Definition Kanzogs, in der

---

<sup>177</sup> Matute (Interview 2010).

<sup>178</sup> Zur Ermittlung der Unterschiede wurde das Manuskript *Luciérnagas* aus der Zensurakte im AGA mit der einzigen gedruckten Fassung von *En esta tierra* verglichen. Die Tatsache, dass beide Versionen erhalten und zugänglich sind, stellt einen ‚Glücksfall‘ in der Zensurforschung dar, deren größtes Problem die Nachweisbarkeit von Zensur und vor allem Selbstzensur ist.

<sup>179</sup> Z. B. die vollständige Revision der Verben im Plusquamperfekt in *Luciérnagas*, die in *En esta tierra* als *Indefinido*- oder *Imperfecto*-Formen erscheinen.

<sup>180</sup> „Este pensamiento le hirió“ (AGA-Manuskript L (1953: 157) wird in *En esta tierra* z. B. zu „este pensamiento le irritó“. *En esta tierra* (EET) (1955: 148).

<sup>181</sup> Hierzu gehören die Suche nach Synonymen für häufig benutzte Wörter (etwa „de nuevo“ für „de pronto“) oder die Tilgung von repetitivem Wortgebrauch z. B. von „con los anchos corazones, los crédulos, limpios corazones“ in „con los anchos, crédulos corazones“ AGA-Manuskript L (1953: 215)/EET (1955: 196).

Zu diesem Bereich zählt auch die Nutzung von runden Klammern als strukturierendem Element. Das ist insofern von Interesse, als die Autorin in den folgenden Romanen ausgiebigen Gebrauch von der Klammersetzung machen wird, um verschiedene zeitliche Erzählebenen und -formen (Erinnerungen, Reflexionen) graphisch voneinander zu unterscheiden. In *Luciérnagas* finden sich einige erste Versuche dieser formalen Strukturierung. Konkret lassen sich drei Textstellen anführen, in denen Matute Gedanken der Figur Pablos in Klammern setzt, wodurch der Eindruck sehr intimer Überlegungen verstärkt wird. Vgl. AGA-Manuskript L (1953: 214, 215, 255-256). Auch wenn diese in *En esta tierra* vollständig getilgt werden, so lässt sich hierdurch nachweisen, dass Matute schon Anfang der 50er Jahre mit dem Gebrauch dieses Satzzeichens experimentiert hat.

<sup>182</sup> So arbeitet Pablo in *Luciérnagas* im Büro eines Schlachthofs (AGA-Manuskript L (1953: 182), in *En esta tierra* wird aber nur der Schlachthof erwähnt. EET (1955: 168).

Selbstzensur als Abweichung von der ursprünglichen Autorenintention durch vorweggenommene Korrekturen von Textstellen beschrieben wird,<sup>183</sup> trifft zwar auf den Entstehungsprozess von *Luciérnagas* zu, nicht aber auf die ‚Überarbeitung‘ von *En esta tierra*, wo der Text nachträglich angepasst wird. Die implizite Selbstzensur hatte sich in der Version von *Luciérnagas* als unzureichender Versuch des Schutzes gegen die Zensur herausgestellt. Das Verbot des Textes macht eine zweite selbstzensierende Modifikation des Romans notwendig, die nach der Kontrolle durch die Zensur erfolgt. Dass ihr diese Form textueller ‚Entstellung‘ nicht nur bei *En esta tierra* schwer fiel, bekennt Matute im Interview mit Gabriele Knetsch: „Llega un momento en que el mejor censor eres tú. Era una frustración continua. Todavía me caen gotas de sudor acordándome como tenía que buscar sinónimos – ¿cómo lo digo de otra manera?“<sup>184</sup>

Bei den in der Fassung von 1955 vorgenommenen selbstzensierenden Veränderungen handelt es sich um sprachliche und inhaltliche Modifikationen, die sich u. a. auf die Profilierung bestimmter Figuren und die narrative Struktur auswirken. Dargestellt werden die Differenzen der beiden Textversionen im Folgenden anhand deren Bündelung in thematische Schwerpunkte, die größtenteils mit den Kriterien der franquistischen Zensur übereinstimmen. Neben den klassischen, zensursensiblen Bereichen Religion, Ideologie, Moral und Kritik an der Regierung wird hierbei noch die zusätzliche Kategorie Lebensgefühl und soziale Beziehungen der Protagonisten aufgemacht. Im ersten und zweiten Teil der beiden Romanvarianten lässt sich eine Vielzahl inhaltlicher Veränderungen feststellen, die aber nur im neunten Kapitel des zweiten Teils auch die narrative Konstruktion betreffen. Die ist im dritten Teil des Romans in sehr viel größerem Ausmaß von den modifizierenden Maßnahmen der Autorin betroffen.

#### 6.2.3.1.1 Religion

Hinsichtlich des katholischen Dogmas und den kirchlichen Institutionen findet sich gleich zu Beginn der beiden Textversionen ein erster signifikanter Unterschied. Hatte Matute *Luciérnagas* den Satz „A todos los que saben quedarse solos“ vorangestellt, so ersetzt sie diesen in *En esta tierra* durch ein Bibelzitat: „Verás de frente la tierra que yo daré a los hijos de Israel:

---

<sup>183</sup> Kanzog (1984: 1001).

<sup>184</sup> Knetsch (1999: 52).

Y no entrarás en ella.“<sup>185</sup> Damit bedient sie sich gleich am Anfang des Romans einer der klassischen Umgehungsstrategien der Zensur, in dem sie den Text durch den direkten Bezug auf die Heilige Schrift zu schützen versucht. Diese konkrete Referenz hat eine Reihe weiterer Modifikationen zur Folge, die sich im zweiten und dritten Teil nachweisen lassen und sich auch auf die Gestaltung der Figuren Sol und Pablo auswirken. Zwar hatte Matute in *Luciérnagas* durch die Verwendung der Termini „buena tierra“ und „tierra prometida“ auch eine Verbindung zum Alten Testament hergestellt, diese aber nicht explizit durch Zitate bestimmter Textstellen belegt. In *En esta tierra* verstärkt sie diese Bezugnahme durch zwei zentrale Aspekte des Deuteronomiums: Zum einen den Hinweis auf das gelobte Land, in das Mose das Volk Israel führt, das für ihn selbst jedoch unerreichbar bleiben wird. Das zweite Motiv mit symbolischen Gehalt ist die Überquerung der Grenze, die durch den Fluss Jordan dargestellt wird. Diese Modifikation betrifft vor allem den zweiten Teil des Romans. Interessanterweise ist es der Anarchist Pablo, eine komplexe und aus zensorischer Sicht aufgrund der ideologischen Gesinnung problematische Figur, der Matute die biblischen Zitate ‚in den Mund legt‘, wodurch gewisse Parallelen zwischen ihm und Mose hergestellt werden.<sup>186</sup> Explizit wird dies dadurch, dass Pablo das ‚Schicksal‘ des Propheten teilt, bleibt doch auch ihm der Einzug in das verheißene Land verwehrt.<sup>187</sup>

Konkret am Text nachweisen lassen sich diese Änderungen ab dem Kapitel vier des zweiten Teils, wo die Lebensgeschichte Pablos und dessen Ideologisierung zum leidenschaftlichen Anarchisten geschildert werden. Hier fügt Matute in *En esta tierra* die folgenden Sätze ein:

---

<sup>185</sup> Dabei handelt es sich um eine Textstelle aus dem fünften Buch Mose (32,52). Bei einem Vergleich mehrerer Fassungen des Alten Testaments, u. a. den verschiedenen Ausgaben (1975, 1998, 2009) der *Biblia de Jerusalén* (Quelle: <https://www.bibliatodo.com/la-biblia/>. Stand: 15.9.2017, 9.54.) und der ersten Fassung von Eloíno Nacar Fúster und Alberto Colunga Cueto (Nacar-Colunga) von 1944 (Quelle: <http://juanstraubinger.blogspot.com.es/2014/10/descargar-gratis-la-biblia-nacar.html>. Stand: 4.4.2017, 22.35.) mit den von Matute verwendeten Zitaten konnten geringfügige, übersetzungsbedingte lexikalische und syntaktische Unterschiede festgestellt werden. Veranschaulichen lässt sich das an dem o. g. Satz: Bei Nacar-Colunga heißt es hier „Tú verás ante ti la tierra, pero no entrarás en esa tierra que doy yo a los hijos de Israel“, in der *Biblia de Jerusalén* (1975): „sólo de lejos verás la tierra, pero no entrarás en ella, en esa tierra que yo doy a los israelitas“. Matute hat die Bibelzitate im Text immer durch Anführungszeichen und zum Teil auch kursive Lettern als solche gekennzeichnet.

<sup>186</sup> Eine ähnliche figürliche Konzeption findet sich auch bei dem verstorbenen Protagonisten Mario in dem 1966 veröffentlichten *Cinco horas con Mario* von Miguel Delibes. S. hierzu Neuschäfer (1991: 89-101) und Knetsch (1999: 223-264).

<sup>187</sup> Im Gegensatz zu Mose bestimmt er aber den Zeitpunkt seines Todes selbst. Dass er sich durch seinen Freitod nach der katholischen Lehre an Gott versündigt, steigert einerseits das zwiespältige Spannungsverhältnis, in dem er zu der biblischen Figur steht, und andererseits die Komplexität seines psychologischen Profils.

Leía su Biblia./. [Alucinado, como un actor loco, paseaba por su pobre habitación, pobre, trístísima, leyendo: „... Y Yahvé le mostró toda la tierra de Galaad hasta Dan, todo Neftalé, la tierra de Efraim y Manasés, y toda la tierra de Judá hasta el mar último; el Negueb, la llanura, la vega de Jericó, ciudad de las palmeras, hasta Soar... Ésta es la tierra por la cual juré a Abraham...] Leía a Kropotkine, intentaba, recordaba, recreaba...<sup>188</sup>

Am Ende dieses Textabschnittes ergänzt Matute in *En esta tierra* auch den ersten Verweis auf das zweite alttestamentarische Motiv der Jordan-Überschreitung: „Era su poca fe, su vacío, su terrible vacío, que siempre / ~~se~~ iba ensanchándose, a pesar de todo, a pesar de todos. [«**Pues yo voy a morir en este país, sin atravesar el Jordán.**»]“.<sup>189</sup> Einige Seiten später (in *Luciérnagas* sind es drei, in *En esta tierra* zwei Seiten) fügt Matute einen zweiten Hinweis auf die Überquerung des Flusses ein. Inhaltlich ist die Erzählung hier sowohl auf der Handlungs- als auch der Figurenebene Pablos an einem Moment großer Spannung angekommen: Dem Vorabend des nationalistischen Putsches, an dem Pablo vom Agitator zum Täter wird. Er überschreitet diese *Grenze*, als er die gewaltsame Befreiung einiger gefangener Genossen anführt und dabei einen *Guardia Civil*-Beamten tötet. Auch an dieser Stelle fügt Matute am Ende des Abschnitts einen Hinweis auf die symbolische Grenzübertretung ein:

Sus manos y sus pies, sus ojos, sus palabras, se mueven, conducidos por aquellos hilos desde no se sabe dónde. / , como un trágico muñeco, perdido y brillante igual que / ~~como~~ una estrella. Pablo [vivía en esa hora, grande y desesperada, en que cada ser se juega su tierra y su eternidad: „Dios, yo quiero atravesar mi Jordán“, pensó.] Ya sabía lo que iba a hacer. Antón lo vio salir, en silencio.<sup>190</sup>

Zwei Absätze später kommt Pablo auf diesen hoffnungsvollen Wunsch zurück. Hier ergänzt die Autorin ebenfalls den Hinweis auf das fünfte Buch Mose am Ende des Absatzes: „Pablo tenía los párpados / ~~ojos~~ muy abiertos y en las sienes, redoblando, diminuto y terrible, el pulso de toda su sangre, de toda su vida. «Jehová / *Yahvé*, no estoy borracho... [Yo quiero

<sup>188</sup> AGA-Manuskript L (1953: 205)/EET (1955: 186). Die selbstzensurischen Modifikationen sind durch fette Lettern markiert, Anfang und Ende der Eingriffe durch eckige Klammern gekennzeichnet. Die nicht markierten Textpassagen sind in beiden Varianten identisch, der Schrägstrich weist auf Unterschiede hin. Bei Letzteren ist die Version von *Luciérnagas* immer vor diesem Satzzeichen, die von *En esta tierra* dahinter notiert. Die Textstelle referiert auf das fünfte Buch Mose (34,1-4).

<sup>189</sup> AGA-Manuskript L (1953: 205)/EET (1955: 187). Wörter und Interpunktionszeichen, die nicht aus Gründen der Selbstzensur verändert oder eingefügt wurden, sind durch den Schrifttyp Lucinda Handwriting markiert. Die einfach unterstrichenen Textelemente finden sich nur in *Luciérnagas*. Zitiert aus dem fünften Buch Mose (4,22).

<sup>190</sup> AGA-Manuskript L (1953: 208)/EET (1955: 189).

**atravesar mi Jordán...]».**<sup>191</sup> Kurz vor Ende dieses Kapitels fügt Matute eine neue biblische Referenz in den Text ein, die sie dieses Mal durch kursive Lettern zusätzlich als Zitat hervorhebt. Pablo ist hier auf dem Höhepunkt seiner Karriere als anarchistisch-kommunistischer Aktivist angekommen. Diese privilegierte Stellung nutzt er nun für seinen persönlichen Rachefeldzug gegen die Oberschicht. Nach der von ihm initiierten Befreiung der Gefangenen führt er den Aufstand der Arbeiter gegen die Provinz-Elite an. Aber selbst in diesem Moment persönlichen Triumphes fühlt er sich einsam:

*Hasta en el momento / minuto de la victoria, estaba solo. / , en el vacío, errante como una estrella que cae, que siempre cae, que siempre cae, sin ruta ni / sin lograr el destino. [„Sube a la cumbre del Pisgá, y alza los ojos hacia el poniente, el septentrión, el sur y el oriente, y contempla con tus ojos, pues no has de pasar este Jordán.“]*<sup>192</sup>

Daran schließt sich die Schilderung an, wie Pablo ohne zu zögern den Pfarrer, die Frau des Mühlenbesitzers und den Sohn des Bürgermeisters tötet. Mit diesen ‚stellvertretenden‘ Morden rächt er sich an all den Menschen, die ihm in der Vergangenheit emotionale Verletzungen zugefügt hatten. Mit der Einfügung dieses biblischen Zitats nimmt Matute das Schicksal Pablos vorweg, gibt es doch für ihn keine Hoffnung auf Rettung. So wie der Prophet wird auch er das „gelobte“ Land nur aus der Ferne betrachten können. Seine zuvor ausgedrückte Hoffnung wird dadurch zunichte gemacht und sein Tod in Aussicht gestellt.

Am Ende des sechsten Kapitels des zweiten Romanteils, kurz vor dem Freitod Pablos, hebt die Autorin dessen Verbindung mit der Figur Mose ein weiteres Mal hervor, indem sie in der Fassung von 1955 zwei kursiv gesetzte Textelemente in die Gedanken Pablos einfügt. Dabei handelt es sich um den Hinweis auf den Tod Moses, der am Ende des vorletzten Abschnitts dieses Kapitels eingeschoben wird:

*Eran sus / Los que buscaban la hierba, los que pisaban la sangre sucia del matadero, los que hollaban el polvo de la carretera, junto a Quimo el Gayo y Nin, el hijo de la Margarita. [„Es preciso que mueras sobre la montaña adonde hayas subido.“]* Por fin, la larga carrera quedaba rota, cortada. Nunca *había podido* / *pudo* descansar su alma como ahora sobre el propio dolor.<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> AGA-Manuskript L (1953: 209)/EET (1955: 190).

<sup>192</sup> AGA-Manuskript L (1953: 220)/EET (1955: 199) [Hervorhebung im Original]. Fünftes Buch Mose (3,27).

<sup>193</sup> AGA-Manuskript L (1953: 247)/EET (1955: 220) [Hervorhebung im Original]. Fünftes Buch Mose (32,50).



Nur vier Sätze später verknüpft Matute im letzten Absatz die bis dahin nur in einzelnen Fragmenten in den Textverlauf eingeschobenen Bibelpassagen (den Tod des Propheten auf dem Berg Moab und die Tatsache, dass er das verheißene Land aus der Ferne sehen, den Jordan aber nicht überqueren wird) nun zum ersten Mal: „Pablo sonrió, tendido, sudoroso, jadeante, con los ojos abiertos. [*«Pues yo voy a morir en este país, sin atravesar el Jordán. Mientras vosotros lo pasaréis y tomaréis posesión de esa hermosa tierra.»*].“<sup>194</sup> Kurz vor seinem Selbstmord fügen sich die verschiedenen Etappen seines Lebenswegs nun zu einem Ganzen zusammen. Die verzweifelte Hoffnung auf „Rettung“ erweist sich für ihn (wie für Mose) als Utopie und scheint Sol und Cristián (wie dem Volk Israel) vorbehalten zu sein. Als er dies erkennt, übernimmt er im siebten Kapitel ein letztes Mal die ‚Rolle‘ des Propheten und berichtet Sol und Cristián vom „gelobten“ Land. Im Gegensatz zu den bisher vorgenommenen Texterweiterungen greift Matute in diesem Kapitel nun durch selbstzensierende Streichungen in den Roman ein, um so ‚brisante‘ Aussagen zu eliminieren. Diese Streichungen betreffen die Gedanken und Reflexionen der Haupterzählerfigur Sol. Während seiner ‚Verkündung‘ fragt Pablo Sol, ob man ihr je von dem „verheißenen“ Land erzählt habe, woraufhin sie antwortet: „–Sí –dijo–. Muchas veces...“.<sup>195</sup> In *En esta tierra* endet die Textpassage an dieser Stelle.<sup>196</sup> In *Luciérnagas* hingegen findet sich im Anschluss an diese Affirmation noch folgende Aussage: „[Te huro que nos han acibillado, desde que nacimos, a fuerza de tierras prometidas. Todo, todo absolutamente, han sido tierras prometidas para nosotros. ¡Buscamos la tierra, la buscamos... Pero la gente, se va muriendo en el camino.]“<sup>197</sup> Diese negative Ausführung wird von Matute getilgt, wodurch zum einen die pessimistisch-realistische Haltung Sols abgeschwächt und zum anderen eine kritische Aussage über die Lebenswirklichkeit, die sich hier nicht nur auf den Bürgerkrieg bezieht, unterdrückt wird.<sup>198</sup> Unmittelbar nach dieser gestrichenen Textstelle setzt Pablo seine Rede über das „versprochene“ Land fort. Als Geschenk „vermacht“ er Sol seine Bibel, in der er eine Passage markiert hat.<sup>199</sup> Sol reagiert mit

<sup>194</sup> AGA-Manuskript L (1953: 247)/EET (1955: 220) [Hervorhebung im Original]. Fünftes Buch Mose (4,22).

<sup>195</sup> AGA-Manuskript L (1953: 252).

<sup>196</sup> EET (1955: 224).

<sup>197</sup> AGA-Manuskript L (1953: 252).

<sup>198</sup> Durch die für die distanzierte Sol ungewöhnlich emphatische Versicherung zu Beginn dieser gestrichenen Textpassage „Te huro“ [sic] ergibt sich auch eine assoziative Verbindung zu einer weiteren Kernaussage des Deuteronomium: Der Schwur Gottes, dass Volk Israel in das gelobte Land zu führen, der durch eben diese formelhafte, vielfach wiederholte Wendung angekündigt wird: „Yo os entrego esa tierra; id y tomad posesión de la tierra que a vuestros padres juró Yave darles, a ellos y a su descendencia después de ellos.“ (1,8). S. auch „Ninguno de los hombres de esta perversa generación llegará a la buena tierra que yo juré dar a vuestros padres“ (1,35) oder „[...] y le dijo Yave: «Ahí tienes la tierra que juré dar a Abraham, Isac y Jacob“ (34,4).

<sup>199</sup> Dabei handelt es sich um ein Fragment aus der zweiten Rede Moses, wo Gott dem Propheten seine Gesetze übermittelt, die in beiden Romanfassungen zu lesen ist: „Asolad todos los lugares en donde las gentes adoraron a sus dioses, sobre los altos montes y a la sombra de todo árbol frondoso... Destruid sus altares y quebrad sus estatuas,

Skepsis auf die Rede Pablos und vermutet, dass es ihm im Angesicht des Todes um die Vergebung seiner Sünden gehe. An dieser Stelle streicht Matute einen weiteren Satz mit zensurkritischer Aussage:

Trataba tal vez de justificarse ante su conciencia. / ,*apelando* a ellos dos, a su bochornosa juventud. [~~Podría incluso ser mas sincero recomendando en vez de fe, el pillaje, el suicidio.~~] ¿Por qué se quería engañar en el último momento / *también en su última hora*? El Iba a morir, era seguro.<sup>200</sup>

Diese materialistische Reflexion, Produkt der Not und der prekären kriegsbedingten Verhältnisse, ist nicht nur aufgrund des als Sünde markierten Selbstmordes als Verstoß gegen das religiöse Zensurkriterium zu betrachten, sondern auch weil die Wichtigkeit der Befriedigung körperlicher Bedürfnisse über die des spirituellen Heils gestellt wird. Nur zwei Sätze später nimmt die Autorin weitere Streichungen vor, in denen diese existentialistische Haltung Sols weiter ausgeführt wird:

¿Por qué deseaba prolongar sus viejas esperanzas, en la esperanza de ellos dos? [~~No, no había buenas tierras para ellos. No las habría nunca. Tal vez Pablo hubiera estado mas acertado indicándoles la entrada de algun almacen de víveres. O legándoles, en lugar de palabras, en lugar de burlas crueles y absurdas, su chaqueta de cuero, sus ropas nuevas y abrigadoras.~~] No, ellos no habían pedido / *le pidieron* nada, nada. No pedían / : *ní* promesas, ni esperanzas. [~~Sus exigencias eran presentes, e ineludibles. Querían bienes concretos y presentes, como su existencia.~~] Y sin embargo... Sin embargo, amaba aquella voz *tenía algo* amaba aquella mentira / , *sus mentiras tenían patetismo*. Sol amaba todo lo que huye, lo que no vuelve jamás.<sup>201</sup>

Diese aus der Perspektive des Zensors fast blasphemisch anmutenden Gedanken sind in *En esta tierra* nicht mehr zu lesen.

Im Textverlauf nimmt Pablo, nach der Darstellung dieser Überlegungen Sols, die Rede über das „verheißene“ Land wieder auf. An zwei Textstellen fügt Matute hier in der Fassung von 1955 erneut Hinweise auf die Überquerung des Jordans in die direkte Rede der Figur ein: „–Yo también, *yo también* me cansé de aguardar tierras prometidas. / , muchachos. ¡Muchachos!

---

entregad al fuego sus bosques, desmenuzad sus ídolos y borrad sus nombres de aquellos lugares...” (AGA-Manuskript L (1953: 252)/EET (1955: 224-225). Fünftes Buch Mose (12,2-3).

<sup>200</sup> AGA-Manuskript L (1953: 253)/EET (1955: 225).

<sup>201</sup> AGA-Manuskript L (1953: 253)/EET (1955: 225).

¡Os estoy hablando! [**Mi Jordán.**]... ¿Por qué no me escucháis, muchachos...?“<sup>202</sup> Ungefähr eine Seite später ergänzt sie kurz vor der Beschreibung des Selbstmords Pablos die zweite Referenz: „Su voz era apenas un barboteo. No dijo nada. / *No se le entendía, o no quería decir nada.* Acercó el arma a su frente, entre los dos ojos. El cañón negro y frío parecía despertar / *despertaba* cosas, de pronto. [**«Me equivoqué. No tuve razón. A este lado del Jordán.»**“<sup>203</sup> Mit den Hinzufügungen stellt die Autorin auch auf diesem inhaltlichen Höhepunkt des Kapitels die assoziative Verbindung des (ideologie-) gläubigen Pablos mit Mose her. Damit weist sie auf die Parallelen jeglicher Form von ‚Glauben‘ hin, sei er politischer oder religiöser Art, die alle letztlich doch immer dazu dienen, einem Menschen einen Zweck, einen Halt oder eine Orientierung zu geben. Die Instrumentalisierung von ‚Glaubensformen‘ zur Ausübung von Macht wird im Laufe des Romans erneut thematisiert werden.

Direkt angeschlossen an diese eingefügten Sätze wird eine längere Textpassage, die in *En esta tierra* als Weiterführung der direkten Rede Pablos gekennzeichnet ist. Hier fasst er einen Augenblick vor seinem Freitod die Lebenswirklichkeit seiner Epoche durch die Aufzählung zahlreicher Bilder und Metaphern zusammen. Die Bedeutung dieser kritischen Darstellung der Realität wird durch die eindringliche Wiederholung der titelgebenden, das Alte Testament evozierenden Wendung „En esta tierra“ hervorgehoben. Der Leser erkennt spätestens an dieser Stelle, dass bereits der Romantitel auf die Geschichte des Deuteronomiums hinweist. Zwar bezieht sich „en esta tierra“ (bzw. „esta tierra“) auf die Welt diesseits des Jordans, durch den wiederholten Verweis darauf wird aber immer auch das jenseitige „verheißene“ Land mit aufgerufen:

En esta tierra que todo lo empapa, que todo lo sume, que todo lo traga. Esta tierra que no guarda nada, que todo lo devuelve, que todo lo transforma, que nada puede respetar. Esta tierra cubierta de ruedas, de caballos, de hombres. Esta tierra encendida de voces, de pompas fúnebres, de cirios amarillos, gruesos, sudorosos. Esta tierra ahogada de mujeres con horribles batas de seda brillante, obscena, barata, triste. Esta tierra socavada de pólizas, de instancias, de suelas rotas, de calendarios con fiestas a fecha fija. Esta tierra herida de bocas, de labios que hablan de Dios y que recitan la tabla de multiplicar. Esta tierra llena de gentes que esperan el carnaval para ponerse unos bigotes postizos. Esta tierra con fiestas de cumpleaños, con perros, con manzanas, con sueños, con lluvias. Que traga muchachos y devuelve campanillas, piedras, espinos, agua, árboles, que no conoce nadie, que no tiene amigos, que no odia, que no olvida, que no pide nada. Esta tierra de hambre, de ríos, de gritos y de soledad. En esta tierra, el polvo, el tiempo....<sup>204</sup>

<sup>202</sup> AGA-Manuskript L (1953: 254)/EET (1955: 226).

<sup>203</sup> AGA-Manuskript L (1953: 255)/EET (1955: 227).

<sup>204</sup> EET (1955: 227).

Durch die Verwendung von *Repetitio* und Anapher als stilistischen Mitteln wird diese Passage explizit mit einer Textstelle in der zweiten Rede Mose verknüpft, in der in eben dieser Form das „versprochene“ Land beschrieben wird.<sup>205</sup> Matute ironisiert hier die Darstellung der spanischen Lebenswirklichkeit durch die Referenz auf die „verheißene“ Erde des Alten Testaments. Vergleicht man diese Textstelle in *En esta tierra* mit der Version von 1953, so lassen sich einige Modifikationen feststellen.<sup>206</sup> Die Redeformel „(en) esta tierra“ wird nur für die Variante von 1955 verwendet, denn in *Luciérnagas* ist nur von „la tierra“ die Rede.<sup>207</sup> Ein weiterer Unterschied von *Luciérnagas* zu *En esta tierra* besteht darin, dass nicht klar wird, ob es sich bei der in Anführungszeichen gesetzten Passage um die direkte Rede Pablos oder um eine als Zitat gekennzeichnete Stelle handelt.<sup>208</sup>

Im achten Kapitel des zweiten Romanteils greift Matute erneut in den Text ein: Sie streicht zwei Textteile und ergänzt einen religiös konnotierten Hinweis in *En esta tierra*. Bei der ersten Streichung handelt es sich um einen längeren Abschnitt zu Beginn dieses Kapitels, in dem Chano aus der Erzählerperspektive Sols beschrieben wird. Einerseits strafft Matute die Handlung durch diese Veränderung, andererseits gewährleistet sie dadurch auch die Aufrechterhaltung der Textkohärenz, beziehen sich die Verweise der „Comunión de los Santos“ und der „tierra prometida“ doch auf die zuvor bereits gestrichenen Textelemente im Zusammenhang mit der Figur Sol:

<sup>205</sup> „Ahora, Yave, tu Dios, va a introducirte en una buena tierra, tierra de torrentes, de fuentes, de aguas profundas, que brotan en los valles y en los montes; tierra de trigo, de cebada, de viñas, de higueras, de ganados; tierra de olivos, de aceite y de miel; tierra donde comerás tu pan en abundancia y no carecerás de nada; tierra cuyas piedras son hierro, y de cuyas montañas sale el bronce. Comerás y te hartarás; bendice, pues, a Yave por la buena tierra que te ha dado.“ Nácar-Colunga (8,7-11).

<sup>206</sup> Aus Gründen der Selbstkorrektur hat Matute in *En esta tierra* einige Textelemente gestrichen und verschiedene Wörter zur Vermeidung lexikalischer Doppelungen verändert.

<sup>207</sup> Auch diese Wendung lässt sich im Deuteronomium nachweisen. Vgl. hierzu „[...] para que vivas, y entréis y os posesionéis de la tierra que os da Yave, Dios de vuestros padres“ Nácar-Colunga (4,1); „Yave, tu Dios, te lo ha mandado, para que vivas largos años y seas feliz en la tierra que Yave, tu Dios, te da“ Nácar-Colunga (5,16) oder „[...] según lo que ha dicho Yave, el Dios de tus padres, de darte la tierra que mana leche y miel“ Nácar-Colunga (6,3).

<sup>208</sup> Das hat auch damit zu tun, dass dieser Abschnitt in Klammern steht und deswegen als Reflexion Pablos aufgefasst werden kann: „(«La tierra. La tierra que todo lo empapa, que todo lo sume, que todo lo traga. La tierra que no guarda nada. Que todo lo devuelve, que todo lo transforma, que nada puede respetar. La tierra cubierta de ruedas, de caballos, de hombres. La tierra cubierta de voces, de pompas fúnebres, de cirios. De horribles cirios amarillos, gruesos, sudorosos. La tierra cubierta de mujeres con batas de seda brillante. Horribles batas de seda brillante, barata, obscena, triste. La tierra cubierta de pólizas, de instancias, de suelas agujereadas, de calendarios con fiestas a fecha fija. La tierra. La tierra cubierta de bocas, de labios que hablan de Dios y de la tabla de multiplicar. La tierra cubierta de gente que espera el carnaval para ponerse unos bigotes postizos. La tierra con fiestas de cumpleaños, con perros, con manzanas, con sueños, con lluvias. La tierra que traga muchachos y devuelve campanillas, y devuelve piedras, y devuelve espinos, y devuelve agua, y devuelve árboles. La tierra que no conoce a nadie, que no tiene amigos, que no odia, que no olvida, que no pide nada. La tierra cubierta de hambre, de ríos, de gritos y de soledad. La tierra, el polvo, el tiempo»“). AGA-Manuskript L (1953: 255-256).

Sol, contempló a su vez, miró a Chano, a aquel ser asperamente nuevo, que se había parado frente a ellos, mirándoles; / , que miraba aleladamente, / sin curiosidad, sin pudor, sin disimulo.

~~[Sol, por vez primera, detuvo en él su atención. Aquella criatura, con su oscuro origen que a nadie, ni a él mismo, interesaba, con su extraño acento de Dios sabía que mezcla de tierras, se le aparecía con un negro, fatal, significado. Seguramente Chano no había oído hablar nunca de la Comunión de los Santos, ni de la tierra prometida. Tampoco sabía lo que era el miedo. Un miedo semejante al que había respirado ella desde su nacimiento. Por un momento envidió aquella simpleza aquella ignorancia, aquella gran pureza híbrida. Era como hallarse frente a una inmensa estepa por donde poder caminar sin cesar, sin cesar, durante todos los años de la tierra. Chano continuaba mirándoles con curiosidad, con los puños hundidos en los rotos que fingían bolsillos.] —¿Está dormido?—preguntó de pronto, señalando a Cristián, que permanecía/ sentado, / y con la cara oculta entre las manos.<sup>209</sup>~~

Die soziale Herkunft Chanos wird hier durch dessen fehlende religiöse Bildung beschrieben. Die von Sol daraus hergeleitete Annahme der intellektuellen „Reinheit“ des Jugendlichen wird in allegorischer Weise durch das Bild der endlosen Steppe veranschaulicht.<sup>210</sup> Aus ihrer Sicht als Angehöriger der Oberschicht wird das vermutete fehlende Bewusstsein Chanos für das dramatische Ausmaß der Lebensbedingungen in Kriegszeiten positiv bewertet. Durch die Streichung dieses Abschnittes eliminiert Matute gleichzeitig einige Zeilen, die von einem strengen kirchlichen Zensor als indirekter Angriff auf die katholische Institution hätten gelesen werden können, nahm diese doch eine fundamentale Funktion im Bereich der Bildung und Erziehung ein.

In der zweiten gestrichenen Textstelle ist ebenfalls vom gelobten Land die Rede:

Era el 15 de noviembre de 1938, *y se lo dijo*. —No lo olvides—dijo él. ~~[Sin saber como, a los dos les llegó el recuerdo de la voz de Pablo, su voz sorda y ya perdida. „La buena tierra“ ¿Qué quería decir, la buena tierra? La tierra no es buena nunca, no es mala nunca. Maquinalmente, Sol repitió, en voz alta: „Vivid tranquilos“... Tenía una bonita voz. Recuerdo claramente, que una vez, dijo: „Vivid tranquilos“...].<sup>211</sup>~~

Dieser Eingriff dient in erster Linie wiederum dem Erhalt der inneren Textlogik, aber auch hier findet sich darüber hinaus eine indirekte Kritik an der religiösen Lehre. Durch die Feststellung

<sup>209</sup> AGA-Manuskript L (1953: 261-262)/EET (1955: 231).

<sup>210</sup> Dadurch ergibt sich hier auch eine assoziative Verbindung mit der Wüste, durch die das Volk Israel vor seinem Eintritt ins gelobte Land ziehen musste.

<sup>211</sup> AGA-Manuskript L (1953: 270-271)/EET (1955: 238).

Sols, dass die Erde weder gut noch schlecht sei, weist sie darauf hin, dass diese Zuschreibungen immer von Personen oder Institutionen mit bestimmten Interessen vorgenommen werden. Mit dieser einfachen rationalen Aussage entlarvt sie diesen biblischen Kerngedanken als das, was er ist: Bestandteil eines Dogmas, der von der katholischen Kirche als nicht hinterfragbare Wahrheit proklamiert wird. Durch die im Anschluss daran erwähnte Maxime des „Vivid tranquilos“ eröffnet sich ein hoffnungsvoller Ausblick auf die Zukunft nach Kriegsende. Weder materieller Besitz noch intellektuelle oder spirituelle Entwicklung werden von Sol und Cristián für ihr gemeinsames Leben angestrebt, sondern einzig und allein ein ruhiges menschenwürdiges Dasein. Dass sich dieser Wunsch als Utopie erweist, hat in *Luciérnagas* mit den sozialen Verhältnissen der Nachkriegszeit zu tun, so dass sich auch in diesem Lebensmotto religiöse und politische Aspekte vermischen.

Im folgenden Textverlauf ruhen sich Sol und Cristián, die inzwischen im Haus Pablos angekommen, erschöpft aus: „Juntos, tendidos uno al lado del otro, sintiendo en el brazo el calor del brazo amigo, viajaron a través de sus ríos, de sus mares. Escogieron sus ciudades, sus lagos y sus caminos. [Su tierra].“<sup>212</sup> Durch diese Hinzufügung wird dem religiösen und ideologischen Konzept von „tierra“ nun ein persönliches gegenübergestellt. Der ‚Letzte Wille‘ Pablos scheint sich in der Beziehung der beiden Figuren mit ihrer unterschiedlichen sozialen Herkunft tatsächlich zu realisieren. Liebe wird hier als einzige Möglichkeit der Überwindung aller (konventionellen) Hindernisse und emotionaler Isolation dargeboten.

Die Eliminierung des ‚Vermächtnisses‘ wird von Matute nun auf den gesamten Text ausgeweitet und so streicht sie konsequenterweise auch im neunten Kapitel des zweiten Romanteils eine kurze Textstelle, die darauf Bezug nimmt. Nach der ersten gemeinsam verbrachten Nacht im Haus Pablos erwacht Sol mit dem Gedanken: „~~[«Vivid tranquilos», se repetía calladamente. «Si fuera posible. Si fuera posible vivir». Estaban aún como rociados por la lluvia reciente.]~~“<sup>213</sup> Auch hier wird die pessimistische Grundeinstellung der Figur durch die Heraufbeschwörung dieses zukunftsverheißenden Mottos kontrastiert.

Im dritten Teil der Romanfassung von 1955 nimmt die Autorin zwei weitere Modifikationen mit religiösem Hintergrund vor. Dabei handelt es sich einmal um die erneute Hinzufügung des Verweises auf die Jordan-Überquerung, dieses Mal aber durch die Figur Cristián, der sich an seinen toten Bruder Pablo erinnert. Als Sol und er von S.I.M.-Beamten verhaftet und verhört

<sup>212</sup> AGA-Manuskript L (1953: 281)/EET (1955: 247).

<sup>213</sup> AGA-Manuskript L (1953: 291)/EET (1955: 257).

werden, erfährt Cristián, dass die Glaubwürdigkeit der ideologischen Überzeugung Pablos in seinem politischen Umfeld schon länger angezweifelt worden war: „También Pablo escucharía / ,seguramente, escuchó aquellas palabras, aquellos hechos, con la misma lejanía que él. También / Pero Pablo, como él, oiría hablar de ese hombre que había sido, desde una orilla imposible, irregresable, [**quién sabe si al otro lado de su Jordán.**]<sup>214</sup> Eine weitere Streichung des „Vivid tranquilos“-Mottos erfolgt wie schon zuvor aus Gründen der Textkohärenz: „~~[Y, a cambio de todo sacrificio, tal vez, una vez tranquilos. «Probablemente, trabajando y ahorrando, se tiene una vez tranquilos». Vivían, por tanto, para comer y para ser viejos.]~~“ Diese Textpassage gehört in *Luciérnagas* zum letzten Kapitel des dritten Teils und wird in *En esta tierra* in das neunte Kapitel des zweiten Teils integriert.<sup>215</sup>

Neben den bisher dargestellten selbstzensurischen Änderungen mit religiösem Gehalt hat die Autorin noch fünf weitere Eingriffe in den Text vorgenommen, die nicht im Zusammenhang mit den Referenzen auf das Alte Testament stehen. Vier dieser Modifikationen haben mit Saint-Paul zu tun, der von Nonnen geführten Mädchenschule, die Sol besucht hat. Die erste Intervention dieser Art findet sich gleich im ersten Kapitel des ersten Teils, wo Sol ihren Bruder beschreibt. Da sie beide den größten Teil des Jahres in Internaten verbringen und sich nur in den Ferien sehen, weiß Sol nicht allzu viel über den introvertierten Eduardo. Während einer der seltenen Zusammenkünfte im Elternhaus überrascht sie ihn bei der Lektüre eines Buches:

[...] le sorprendió escondiendo un grueso libro de tapas rojas. La miró con ojos amenazadores, como advirtiéndole que era mejor no decir ni preguntar nada. Sol salió en silencio, experimentando un débil desprecio, porque suponía que su hermano también leía [**aquellos librotos pornográficos que en Saint-Paul corrían de mano en mano, clandestinamente**]. Pero más tarde, cuando casualmente cayó en sus manos, vio que se trataba sencillamente de una vida de Cristo.<sup>216</sup>

In *En esta tierra* ‚zirkulieren‘ diese vermeintlich pornographischen Bücher nun nicht mehr in Saint-Paul, sondern werden in den Zeitungskiosken der Ramblas zum Kauf angeboten:

<sup>214</sup> AGA-Manuskript L (1953: 334)/EET (1955: 292).

<sup>215</sup> AGA-Manuskript L (1953: 374)/EET (1955: 254).

<sup>216</sup> AGA-Manuskript L (1953: 15).

[...] le *vió esconder* un grueso libro de tapas rojas. Sol, para no molestarle, salió en silencio, experimentando un débil desprecio, *suponiendo* que leía [*algún librote pornográfico de los que se exhibían profusamente en los quioscos de las Ramblas*]. Más tarde, cuando casualmente cayó en sus manos, vió que se trataba sencillamente de una vida de Cristo.<sup>217</sup>

Matute begnügt sich bei diesem selbstzensurierenden Eingriff nicht allein damit, diese ‚anstößigen‘ Bücher in den weltlichen Bereich der Straßenkioske zu ‚verlegen‘, sondern lässt die Erzählerfigur zudem in leicht tadelndem Unterton auch die hohe Anzahl derartiger ‚Werke‘ kritisieren.

Zwei weitere Textpassagen, in denen die Autorin Verweise auf die religiöse Schule aus dem Text gestrichen hat, finden sich im sechsten Kapitel des ersten Teils. Sol arbeitet inzwischen in einer „escuela roja“ für den ehemaligen Nachhilfelehrer ihres Bruders. Auf diese Weise kommt sie in den Besitz eines in Zeiten des Hungers wertvollen Ausweises, der ihr den Zugang zu den Kantinen der Arbeiter ermöglicht. Als sie dort ihr erstes Mittagessen einnimmt, sinniert sie über die fundamentale Bedeutung, die eine so einfache Handlung wie das Essen für Körper und Geist hat. In *Luciérnagas* heißt es an dieser Stelle: „En Saint Paul nadie le había hablado del hambre, jamás.“<sup>218</sup> Zwei Manuskriptseiten später kehrt Sol zu diesem Gedanken zurück: „Pero, ¿por qué no explicaba nadie en Saint Paul que el hombre, estaba esclavizado a las exigencias de su cuerpo para cumplir con su ideal? ¿Por qué no advertían que, ante todo, para amar, para perdonar, para comprender, para ser bueno, el hombre necesita comer?“<sup>219</sup> In beiden Textpassagen streicht die Autorin den Namen Saint-Paul in der überarbeiteten Version von *En esta tierra*. Die Kritik an dem elitären Habitus und der Realitätsferne der katholischen Erziehung von Mädchen der Oberschicht wird hier nun an keine konkrete Institution mehr gebunden, sondern nur allgemein formuliert:

[~~En Saint Paul~~] Nadie le *habló* del hambre jamás.<sup>220</sup> [...] Pero, ¿por qué no *explicó* nadie [~~en Saint Paul~~] que el hombre *está* esclavizado a las exigencias de su cuerpo para cumplir con su ideal? ¿Por qué no *le advertieron* que, ante todo, para amar, para perdonar, para comprender, para ser bueno, *se* necesita comer? <sup>221</sup>

<sup>217</sup> EET (1955: 20).

<sup>218</sup> AGA-Manuskript L (1953: 127).

<sup>219</sup> AGA-Manuskript L (1953: 129).

<sup>220</sup> EET (1955: 122).

<sup>221</sup> EET (1955: 124).



Die vierte Streichung folgt eben dieser Linie, werden doch an dieser Stelle auch in *Luciérnagas* die Ausbildungsinhalte der Schule negativ bewertet. Im fünften Kapitel des zweiten Teils erinnert sich Sol erneut an ihre Zeit in Saint-Paul: „Bruscamente, recayeron sobre ella los nueve años de Saint Paul, con todos sus prejuicios inútiles, sus enseñanzas inútiles. Vino a su imaginación el recuerdo de aquel tomo de Catecismo, del padre Ripalda, aquel librito menudo de sus años párvulos, con sus grabados primarios.“<sup>222</sup> Hier beschränkt sich Matute allerdings nicht auf die Tilgung des Schulnamens, sondern sie streicht den Satz mit seiner expliziten Kritik an der religiösen Ausbildung vollständig:

~~[Bruscamente, recayeron sobre ella los nueve años de Saint Paul, con todos sus prejuicios inútiles, sus enseñanzas inútiles. Vino a su imaginación el recuerdo de aquel tomo]~~ *De repente recordó el tomito de* Catecismo, del Padre Ripalda, aquel librito menudo de sus años párvulos, con sus grabados primarios.<sup>223</sup>

Bei der letzten Textstelle dieser Art greift die Autorin durch eine Hinzufügung in den Text ein. Sie tut dies im zweiten Kapitel des dritten Teils, wo Sol das angstvolle Treiben in den Straßen Barcelonas kurz vor dem Einmarsch der franquistischen Truppen Ende Januar 1939 beschreibt. In *Luciérnagas* heißt es hier: „Al vecino solar, habían transportado una gran tinaja de aceite, hallada en la cercana iglesia de San Antonio [...] En la acera de enfrente había una antigua iglesia convertida últimamente en almacén del ejército.“<sup>224</sup> In *En esta tierra* aber ergänzt sie, der franquistisch-katholischen Lesart folgend, dass es sich bei dem Lebensmittellager um eine ‚entweihte‘ Kirche handelt: „*A un solar levaron una gran tinaja de aceite, encontrada en la antigua iglesia de San Antonio, [profanada] y convertida en almacén.*“<sup>225</sup>

#### 6.2.3.1.2 Dogma

Die äußerst zensursensible Thematik des franquistischen Dogmas stellt den zweiten großen Bereich bei den selbstzensurierenden Texteingriffen der Autorin dar. An einigen wenigen Stellen beziehen sich die Unterschiede in den beiden Romanversionen auf die Darstellung des

<sup>222</sup> AGA-Manuskript L (1953: 232).

<sup>223</sup> EET (1955: 209).

<sup>224</sup> AGA-Manuskript L (1953: 346-347).

<sup>225</sup> EET (1955: 286).

Bürgerkriegs. Sehr viel umfangreicher sind aber die Änderungen, die die unterschiedlichen Ideologien betreffen. Diese wirken sich nicht nur auf die Beschreibung von Situationen aus, sondern auch auf die Modellierung bestimmter Figuren. Modifikationen dieser Art finden sich in allen drei Teilen der selbstzensierten Textfassung.

Die erste vorgenommene Änderung ist Bestandteil des vierten Kapitels im ersten Teil, wo erzählt wird, wie sich Eduardo von den revolutionären Straßenprotesten mitreißen lässt. Seine individuelle ‚Befreiung‘ aus der durch die Erbfolge vorgezeichneten beruflichen Zukunft als Fabrikdirektor ist mittelbar das Produkt dieser sozialen Protestbewegung des Arbeiterkollektivs, die auch für den Tod des Vaters verantwortlich ist.

Entonces, la seguía [a la turba], gritaba lo que ellos y, como ellos, levantaba el puño. De este modo, un mundo desquiciado, nuevo, se abría ante sus ojos. Poco a poco, se veía impelido hacia aquellos seres. Hacia aquel colectivo „dejarse llevar“, hacia aquel inconsciente vivir al día, que le agradaba.

heißt es in *Luciérnagas*.<sup>226</sup> In *En esta tierra* ergänzt Matute einige Beschreibungen, durch die der Revolution eine negative Konnotation eingeschrieben werden:

Entonces, la seguía, gritaba lo que ellos y, como ellos, *gritaba* y levantaba el puño, [**sin saber mucho más el porqué, llevado de la sugestión mimética de lo colectivo**]. De este modo, un mundo *nuevo*; desquiciado, nuevo, se abría ante sus ojos. Poco a poco se veía impelido hacia aquellos seres, hacia aquel colectivo / [**el fácil**] „dejarse llevar“, [**comunitario, suprema y aborregada aspiración de las masas democráticas**], hacia aquel inconsciente vivir al día que le agradaba, [**como a todo ser débil, por cómodo**].<sup>227</sup>

Nicht die sozialen und politischen Forderungen werden beschrieben, sondern die Wirkung einer Massenbewegung, deren „mimetischer“ Sogeffekt keinerlei inhaltliches Fundament benötigt. Dieses Phänomen wird in der zweiten Hinzufügung noch deutlicher gemacht, wo die Bestrebungen der Masse u. a. als einfältig dargestellt werden. Mit dem Zusatz, dass diese Bewegung vor allem auf die Schwachen und Bequemen wirke, verknüpft Matute erneut die individuelle Charakterisierung Eduardos mit der auf ein stupides Kollektiv reduzierten sozialen Revolution.

---

<sup>226</sup> AGA-Manuskript L (1953: 78).

<sup>227</sup> EET (1955: 78).

Am Ende dieses Kapitels findet sich eine Textstelle, in der die Autorin durch das Hinzufügen von Textelementen die negative Beschreibung zweier junger Prostituierter vertieft. In der Version von 1953 werden hier nur das rote Haar Lolas und das gelbliche Gesicht Marinas beschrieben: „Aquella noche, acompañados de la pelirroja Lola y de Marina, muchacho de diecinueve años, de rostro amarillento y anchos pómulos.“<sup>228</sup> In *En esta tierra* jedoch verstärkt Matute den negativen Eindruck dieser beiden Nebenfiguren durch die explizite Hervorhebung von Lolas Haarfarbe (assoziativer Hinweis auf ihren unmoralischen Lebenswandel und ihre ideologische Überzeugung) und der republikanischen Gesinnung Marinas: „Aquella noche, acompañados de la «Peli» Lola [—**el rojo de sus cabellos todo el mundo lo conocía**—] y de Marina, *con sus* diecinueve años [**republicanos**] y amarillentos y *sus* anchos pómulos“.<sup>229</sup> Die moralische Fragwürdigkeit dieser Figuren wird im Folgenden noch weiter vertieft, verbringen die beiden doch die Nacht mit Eduardo, ohne sich um den an einer heftigen Hustenattacke fast erstickenden Daniel zu kümmern. Auf diese Art und Weise wird die als feindlich gebrandmarkte Ideologie mit unsozialem Verhalten verknüpft.

Im fünften Kapitel des ersten Romanteils verändert Matute durch die Einfügung eines einzigen Wortes den Kontext eines Gesprächs, das Sol mit ihrer Mutter führt. Gegenstand der Unterhaltung ist die von Sol angenommene Arbeitsstelle in der „escuela roja“, die von der Mutter aus Standesdünkel nicht gutgeheißen wird. Sol, die sich im Gegensatz zu Elena bereits an die durch die Revolution und Krieg veränderten Lebensumstände angepasst hat, versucht sie wie folgt zu beruhigen: „Ya tengo casi dieciocho años, y / . No puedo estar de manos cruzadas. Debes comprenderlo, mamá. Los tiempos han cambiado, [**desgraciadamente**].“<sup>230</sup> Dass sie mit dieser Ergänzung auf die sozialen Umwälzungen anspielt, ergibt sich aus dem Textkontext, hatte Elena Sol doch kurz zuvor vor den Menschen ‚zweifelhafter‘ Herkunft in der „escuela roja“ gewarnt.<sup>231</sup> Dieser Hinweis umfasst dabei sowohl die soziale als auch die ideologische Kluft zwischen ihnen als Oberschichtsangehörigen und den Arbeitern. Der eingefügte Zusatz hat aber nicht nur eine punktuelle Wirkung in der unmittelbaren Textumgebung, sondern betrifft zudem die Charakterisierung Sols. Nachdem diese die „alte“ Weltordnung ihrer Kindheit als ungerecht und antiquiert erkannt hatte, entscheidet sie sich in *Luciérnagas* bewusst

---

<sup>228</sup> AGA-Manuskript L (1953: 101).

<sup>229</sup> EET (1955: 98).

<sup>230</sup> AGA-Manuskript L (1953: 116)/EET (1955: 112).

<sup>231</sup> „Ten cuidado, Sol —le dijo—. Te metes entre gente indeseable.“ AGA-Manuskript L (1953: 116)/EET (1955: 112).

für ein „neues“ Leben in Armut und Bescheidenheit an der Seite Christians. In *En esta tierra* ist diese selbstbestimmte Entwicklung der Figur weniger deutlich wahrnehmbar.

Bezogen sich die selbstzensurischen Eingriffe in den Text bisher alle auf die negative Konnotation der republikanischen Seite, so findet sich im sechsten Kapitel des ersten Romanteils nun die erste Änderung zum Thema Bürgerkrieg. Hier nutzt die Autorin das Verfahren der Substitution, mit dem sie die negativen Konsequenzen des Konflikts vorrangig im Verantwortungsbereich der Republikaner verortet. Ausgangspunkt ist die Beschreibung der „escuela roja“, deren Wände mit propagandistischen Plakaten beklebt sind.<sup>232</sup> Diese Darstellung endet mit der gedruckten Aufforderung zum Handeln: „«Y tú, ¿qué has hecho por la Victoria?...» Sol, sonrió débilmente. «Por la Victoria», se repitió. Tenía gracia, una gracia triste.“<sup>233</sup> In *Luciérnagas* reflektiert die Erzählerin im Anschluss daran über ihr bisheriges, unpolitisches Leben: „Nacer, eso era todo lo que había hecho. Y no sabía para qué. Qué extraño que la gente hablase aún de victorias.“<sup>234</sup> Durch den letzten Satz wird klar, dass Sol schon lange nicht mehr an Berechtigung und Sinn des Krieges als Instrument zur Durchsetzung politischen oder gesellschaftlichen Wandels glaubt. In *En esta tierra* streicht Matute diese drei Sätze und konkretisiert die kritische Sicht auf den Bürgerkrieg, indem sie dessen zerstörerische Konsequenzen mit der republikanischen Kriegspartei verbindet:

„Y tú, ¿qué has hecho por la Victoria?...“ Sol, sonrió débilmente. „Por la Victoria“, se repitió. Tenía gracia, una gracia triste gracia. ~~[Nacer, eso era todo lo que había hecho. Y no sabía para qué. Qué extraño que la gente hablase aún de victorias.]~~ [Detrás de aquellos arrebatos de la propaganda estaban vidas de verdad, corazones, sangre, destruidos, perdiéndose. ¡Cómo se cambiaban las cosas para un problemático beneficio! ¡Cómo se disimulaba la única, áspera verdad, de la muerte, la destrucción!].<sup>235</sup>

Die in *Luciérnagas* allgemein gehaltene Kritik am Krieg wird hier der aus franquistischer Sicht ‚feindlichen‘ Seite zugeschrieben und noch durch die Aussage verschärft, dass die Durchsetzung von Interessen einer Minderheit immer auf Kosten der Mehrheit gehe. Dieser Argumentationslinie folgt auch die nächste Modifikation einige Seiten später. Im Gespräch mit Sol lässt sich Ramón Boloix plötzlich zu der Bemerkung hinreißen, dass der Krieg für die

---

<sup>232</sup> „En la puerta frente a la que se habían parado vió pegado uno muy grande, representando a un soldado, caído en tierra, ensangrentado, y señalándole con un dedo.“ AGA-Manuskript L (1953: 121).

<sup>233</sup> AGA-Manuskript L (1953: 121)/EET (1955: 117).

<sup>234</sup> AGA-Manuskript L (1953: 121).

<sup>235</sup> EET (1955: 117).

Republikaner bereits verloren sei: „Perderemos esta guerra. La hemos perdido ya.“<sup>236</sup> Sol reagiert darauf in *Luciérnagas* wie folgt: „[...] se volvió hacia él, con gesto cansado. Naturalmente que perderían la guerra. Las guerras, se pierden siempre, pensó.“<sup>237</sup> Den letzten Satz streicht Matute in *En esta tierra*, und durch die Einfügung von Ausrufezeichen lässt sich der vorherige nun als pro-franquistischer Ausruf interpretieren: „Sol se volvió hacia él, con gesto cansado. [¡]Naturalmente que perderían la guerra[!] [~~Las guerras, se pierden siempre~~“, **pensó.**]“<sup>238</sup> Auch hier zeitigt ein minimaler Eingriff eine signifikante Veränderung der Aussage. Die für das Werk der Autorin so charakteristische Anprangerung des Krieges und dessen verheerenden Auswirkungen für die Bevölkerung beider Seiten werden auf eine vermeintlich parteiische Exklamation reduziert.

Ein Hinweis auf die Eignung des Krieges zur Durchsetzung persönlicher Interessen wird von Matute in *En esta tierra* in einer Textstelle ergänzt, wo die Gedanken Pablos dargestellt werden. Als dieser Sol zum ersten Mal begegnet, liest man in *Luciérnagas*: „Viéndola, Pablo, sin saber por qué, se sintió quemado en su rencor, en mil fracasos pasados y tal vez presentes.“<sup>239</sup> Angespielt wird damit auf die klassenbedingte soziale Ungerechtigkeit, da man Sol trotz des herrschenden Hungers die Herkunft aus der Oberschicht noch immer ansieht. Das Scheitern Pablos wird in der Fassung von 1953 nicht explizit mit dem Kriegsgeschehen verbunden. Das ist in *En esta tierra* anders, wo Matute diese Textstelle um einen Satz erweitert: „Viéndola, sin saber por qué, se sintió quemado en su rencor, en *sus* mil fracasos *de antes y de siempre*. [Como si la guerra, que cambió para él tantas cosas, no hubiese podido **cambiar algo sutil, profundo, delicado y eterno.**]“<sup>240</sup> Den tiefsitzenden Schmerz einer Kindheit in Armut hat auch sein Aufstieg zum politischen Führer nicht lindern können.

Drei Absätze später konzentrieren sich die selbstzensurierenden Änderungen der Autorin aber wieder auf die tendenziöse Darstellung der republikanischen Seite. Dieses Mal geht es um die Plünderungen von Kirchen, durch die Ramón Boloix eine Vielzahl von Kostbarkeiten angesammelt hat. Während in *Luciérnagas* indirekt auf seine ‚Vorliebe‘ für religiöse Objekte hingewiesen wird, nennt die Autorin seine Raubzüge in *En esta tierra* beim Namen: „Ramón había sentido, [en sus saqueos,] sintió preferencia por las viejas iglesias pueblerinas. Tenía un fragmento de retablo, antiquísimo, y figuras de santos, ángeles y dragones, llenos de

<sup>236</sup> AGA-Manuskript L (1953: 124)/EET (1955: 120).

<sup>237</sup> AGA-Manuskript L (1953: 124-125).

<sup>238</sup> EET (1955: 120).

<sup>239</sup> AGA-Manuskript L (1953: 189).

<sup>240</sup> EET (1955: 174).

repliegues y purpurina.“<sup>241</sup> Mit dieser expliziten Verbalisierung des zuvor nur Angedeuteten wird die abstoßende Figur des republikanischen Kriegsversehrten zusätzlich negativ konnotiert. Auch Pablo hatte im Verlauf seines politischen Aufstiegs allerhand Reichtümer aus geplünderten Gotteshäusern angesammelt, und so nimmt die Autorin an einer Textstelle im neunten Kapitel des zweiten Romanteils einen ähnlichen Eingriff vor. Von dieser ‚Schwäche‘ Pablos berichtet in *Luciérnagas* ein S.I.M.-Offizier: „¡Que curioso! El camarada Comisario tenía verdadera afición por las cosas muertas, por todas estas cosas que huelen a viejo, a superstición. Los adornos de las Virgenes de hace siglos... Este collar le habría gustado mucho.“<sup>242</sup> In *En esta tierra* jedoch wird dieser Kommentar etwas später im Textverlauf durch einen konkreten Hinweis auf die gestohlenen Reliquien ersetzt: „Entraron los agentes con las joyas robadas por Pablo, en el mismo cajoncillo en que éste las guardaba“.<sup>243</sup>

Die nachträgliche negative Darstellung der republikanischen Seite findet sich auch im zweiten Teil des Romans, wo Matute im zweiten Kapitel der selbstzensurierten Version durch die Hinzufügung von drei Worten erneut eine in *Luciérnagas* politisch nicht markierte Aussage in eine pro-franquistische verwandelt. Während eines Gesprächs mit Eduardo denkt Sol an den Tod ihres Vaters. Heißt es hier in *Luciérnagas* „No podía soportar oír hablar de su padre, y menos a su hermano que a nadie“,<sup>244</sup> so lautet diese Textstelle in *En esta tierra* „No podía soportar oír hablar de su padre, [**de su asesinato,**] y menos a su hermano“.<sup>245</sup>

Im siebten Kapitel fügt die Autorin in *En esta tierra* zwei Sätze ein, die als Eingeständnis des politischen Irrtums von Pablo gelesen werden können. Wird in *Luciérnagas* der Selbstmord der Figur nur durch die Schilderung dargestellt, wie er den Pistolenlauf an seine Stirn drückt, so liest man in der Fassung von 1955 in direkter Figurenrede auch das Bekenntnis eines nicht weiter erklärten Irrtums: „Acercó el arma a su frente, entre los dos ojos. El cañón negro y frío parecía despertar / *despertaba* cosas, de pronto. [**«Me equivoqué. No tuve razón.»**]“<sup>246</sup> Durch diese vielfältig interpretierbare Erkenntnis schützt Matute die ‚problematische‘ Figur vor

<sup>241</sup> AGA-Manuskript L (1953: 125)/EET (1955: 120).

<sup>242</sup> AGA-Manuskript L (1953: 294).

<sup>243</sup> EET (1955: 260).

<sup>244</sup> AGA-Manuskript L (1953: 150).

<sup>245</sup> EET (1955: 142). Denselben Eingriff wiederholt sie auch im ersten Kapitel des dritten Teils. In *Luciérnagas* wird hier vom Sterben des Vaters gesprochen – „He visto como moría tu padre“ – (AGA-Manuskript L (1953: 318), in *En esta tierra* hingegen von dessen Ermordung: „He visto [**asesinar**] a tu padre“. EET (1955: 279).

<sup>246</sup> AGA-Manuskript L (1953: 255)/EET (1955: 227).

der Zensur, die sich nun scheinbar doch noch rechtzeitig des ideologischen Fehlglaubens bewusst geworden ist.

Gleich zu Beginn des ersten Kapitels im dritten Teil greift die Autorin ein weiteres Mal selbstzensierend in die Textversion von 1953 ein, um eine sehr deutliche Kritik am Bürgerkrieg abzuschwächen. Geschildert wird hier, wie Sol nach ihrer Entlassung aus dem Gefängnis durch die Straßen des zerstörten Barcelonas läuft und schließlich zur *Plaza de Cataluña* gelangt. Dort hält sie inne, um das gegenwärtige Erscheinungsbild des Platzes mit ihren Erinnerungen an diesen Ort zu vergleichen. Besonders hervorgehoben wird dabei die Beschreibung eines von der Witterung zerstörten Denkmals (aus Pappmaschee). Die in *Luciérnagas* sehr plastische Darstellung dieses trostlosen Mahnmals verknüpft die Figur mit erinnerten Bildern des toten Körpers von Pablo:

Tiempo atrás, Sol había visto en su centro el monumento en cartón piedra al Soldado Desconocido. Sol lo recordó, convertido en una enorme masa confusa y pastosa, de colores lavados por las lluvias, deshecho, cubierto de jirones azotados por el viento. Como una gran burla significativa, como un enorme cadáver medio derretido ofreciendo un espectáculo grotesco y triste. Todo, a su alrededor, en aquel momento, recordaba inexplicablemente aquel gran muñeco. Deshecho por el tiempo, expuesta su ruina a la mirada indiferente de los hombres. Con un estremecimiento, Sol evocó otra vez el cuerpo grande y pesado de Pablo. El cuerpo que ya había absorbido la tierra.<sup>247</sup>

Diese Beschreibung des beschädigten Soldatendenkmals als groteskem Kadaver dient auch als hohnlachende Metapher für die Stadt in den letzten Kriegsmonaten. Nichts Heroisches ist an dieser Darstellung, durch die die Macht der Zerstörung und die Irrsinnigkeit des Konflikts zum Ausdruck gebracht werden. Sinnbildlich ist hier im Laufe der Zeit der Blick auf das wirkliche innere Wesen des Krieges „freigelegt“ worden. Paradoxerweise findet das metaphorisch gebrauchte Bild des Denkmals seine konkrete reale Entsprechung im erinnerten Körper des toten Pablos, der nicht mehr zur physischen Wirklichkeit gehört. In *En esta tierra* hat Matute diese Textpassage gekürzt und anstelle des Kadavers das Bild der Überreste eines Festessens verwendet:

---

<sup>247</sup> AGA-Manuskript L (1953: 298, 300). Die handschriftlich notierten Seitenzahlen des Manuskripts sind hier falsch nummeriert. Auf die Seite 298 folgt die Seite 300.

Tiempo atrás recordaba que en el centro había un monumento al soldado desconocido, en cartón piedra, convertido en una masa confusa y pastosa, de colores mezclados por las lluvias. Era algo grotesco y triste, [como los despojos de un festín]. Ahora, todo a su alrededor, le recordaba aquel gran muñeco. La plaza, la ciudad, eran como una gran ruina expuesta a la mirada de los hombres.<sup>248</sup>

Nur eine Seite später ersetzt die Autorin in einer längeren Textpassage die vagen Andeutungen bezüglich des Vorrückens der ‚feindlichen‘ nationalistischen Einheiten durch die konkrete Benennung der beiden Kriegsparteien. In *Luciérnagas* liest man hier: „La ciudad parecía revolverse en un último estertor. En las calles se advertía una huida presurosa y angustiada, mal velada. [...] El enemigo avanzaba, avanzaba. [...] Oyó entonces algún comentario, referente al Ejército que se aproximaba a la ciudad.“<sup>249</sup> In *En esta tierra* hingegen ist die Darstellung sehr viel expliziter:

La ciudad [roja] se revolvía en su último estertor. [Los republicanos] huían presurosos ante el avance del Ejército [Nacional], y en las calles se palpaba el miedo y la angustia, mal velada. [...] [Franco] avanzaba, avanzaba. [...] Oyó, con curiosidad, algún comentario, aún acalorado, receloso, referente a [los Nacionales], cada día más próximos.<sup>250</sup>

Im selben Kapitel findet sich auch eine Textstelle, bei der Matute in umgekehrter Weise verfährt. Im ersten Gespräch zwischen Sol und ihrer Mutter nach ihrer Entlassung aus dem Gefängnis zeigt sich Elena überzeugt davon, dass mit dem Einzug der nationalistischen Truppen wieder alles ‚in Ordnung‘ kommen werde: „Y este mundo, este mundo horrible, se desquicia. Sol, las tropas de Franco están ya muy cerca de nuestra ciudad.“<sup>251</sup> In *En esta tierra* ersetzt die Autorin den letzten Satz durch „[La guerra va a terminar...]“.<sup>252</sup> Eine unterschiedliche Darstellung des Vorrückens der nationalistischen Einheiten lässt sich auch im zweiten Kapitel des dritten Teils feststellen. Die Einnahme Barcelonas durch die Truppen Francos steht unmittelbar bevor und in *Luciérnagas* wird dies als bedrohliches Ereignis

---

<sup>248</sup> EET (1955: 265).

<sup>249</sup> AGA-Manuskript L (1953: 302).

<sup>250</sup> EET (1955: 266-67).

<sup>251</sup> AGA-Manuskript L (1953: 318).

<sup>252</sup> EET (1955: 279). Diese Änderung gehört in den Bereich der Selbstkorrektur und dient der Vermeidung von Wiederholungen. Weitere Modifikationen dieser Art nimmt Matute auch an zwei anderen Stellen vor, wo Hinweise auf die ‚feindliche‘ Gesinnung von Figuren eliminiert werden. Im ersten Kapitel des dritten Teils heißt es in *Luciérnagas* über den Bruder Clotis/Celias: „Su hermano, el pequeño, el comunista, aquel que ella amaba como a un símbolo, está ahora en la cárcel.“ (AGA-Manuskript L (1953: 315). In *En esta tierra* ist hier nur noch vom jüngeren Bruder die Rede. („Su hermano, el pequeño, aquel que amaba como a ~~su~~ símbolo, está ahora en la cárcel.“) EET (1955: 277). Ebenso verfährt die Autorin auch im neunten Kapitel des zweiten Teils, wo Cristián an einer Stelle von seinem Bruder als „Pablo Soto, el Comisario“ spricht. (AGA-Manuskript L (1953: 291). Auch hier streicht sie in *En esta tierra* den Hinweis auf seine politische Funktion, die der Leser bereits kennt. („Pablo Barral“) EET (1955: 257).



beschrieben: „Los aviones volaban cada vez más bajo, como bandadas en acecho.“<sup>253</sup> In *En esta tierra* hingegen ist an dieser Stelle von der bevorstehenden Befreiung die Rede: „Los aviones volaban cada vez más bajo, como [**un anuncio de la inminente libertad**].“<sup>254</sup>

Die Figur, die aufgrund ihrer ideologischen Gesinnung die meisten nachträglichen Änderungen erfährt, ist Cristián. In *Luciérnagas* gibt es einige ambige Anspielungen, die zunächst den Eindruck erwecken, dass er der republikanischen Seite angehört. Allerdings wird dieser Facette der Figur zu Beginn keine allzu große Bedeutung eingeräumt. Im Mittelpunkt der Darstellung stehen hier eher die jugendlichen „Träume“ Cristiáns von einer besseren, gerechteren Zukunft für alle Menschen. Matute hat diesen Protagonisten ausdrücklich nicht als ideologischen Gegenspieler seines anarchistisch-kommunistischen Bruders konzipiert, sondern gerade wegen der zeitlichen Verortung im hochpolitisierten Kontext des Bürgerkriegs mehr Wert auf dessen humanistische Ideen im Sinne des antiken Bildungsideals jenseits jeglicher Vereinnahmung durch politische Parteien gelegt. Klarer wird die ideologische Zugehörigkeit Cristiáns in der Version von 1953 erst, als Sol ihn direkt fragt, ob er Kommunist sei. Cristián verneint dies und gibt seine ideologische Positionierung somit nicht durch Affirmation, sondern die Exklusion einer Option zu erkennen.<sup>255</sup> Durch die selbstzensurierenden Eingriffe Matutes verliert Cristián in *En esta tierra* diese anfängliche ideologische Vieldeutigkeit und wird so nun doch zum pro-franquistischen Gegenpart Pablos, was die ursprünglich offene Konzeption der Figur beeinträchtigt. Der charakteristische Idealismus in *Luciérnagas* wird zugunsten einer klar nationalistischen Gesinnung eliminiert. Allerdings überzeugt diese nachträgliche Profilierung in der Version von 1955 nicht vollständig. Die Beschreibungen wirken oberflächlich, da sie in der psychologischen Konzeption der Figur nicht mit angelegt sind. Ein aufmerksamer kritischer Leser konnte deswegen durchaus den Verdacht schöpfen, dass hier (Selbst)-Zensur am Werk gewesen war.

Auf eine erste Intervention dieser Art stößt man im ersten Kapitel des zweiten Teils. Hier streicht die Autorin in *En esta tierra* einen Absatz, in dem die Ideale Cristiáns dargestellt werden. In *Luciérnagas* liest man an dieser Stelle:

---

<sup>253</sup> AGA-Manuskript L (1953: 345).

<sup>254</sup> EET (1955: 286).

<sup>255</sup> Vgl. AGA-Manuskript L (1953: 167)/EET (1955: 156). Im Folgenden wird hierauf noch genauer eingegangen.

Cristián, en tanto, hablaba apasionadamente de España, de su pobreza, de su abandono. Hablaba del hombre español, de su mensaje de eternidades, y llevaba un revolver oculto debajo de la chaqueta. Escribía versos no muy buenos y creía en la necesidad de la revolución, de los símbolos, creía en que los hombres deben mirar a las estrellas y dar a su vida un sentido trascendente. También estudiaba Medicina, si bien esto parecía tener menos importancia para él.<sup>256</sup>

In *En esta tierra* aber wird nun nur noch pauschal von anderen Interessen gesprochen:

Cristián [~~en tanto, hablaba apasionadamente de España, de su pobreza, de su abandono. Hablaba del hombre español, de su mensaje de eternidades, y llevaba un revolver oculto debajo de la chaqueta. Escribía versos no muy buenos y creía en que los hombres deben mirar a las estrellas y dar a su vida un sentido trascendente. También~~] estudiaba Medicina, si bien esto / *la carrera* parecía tener menos importancia para él *menos importancia que otras cosas*.<sup>257</sup>

Drei Seiten später ergänzt Matute durch eine Texthinzufigung die pro-franquistische Gesinnungszuschreibung der Figur. Als geschildert wird, dass Cristián sich schon seit längerem versteckt hält, um nicht zum Dienst an der Front eingezogen zu werden, wird in *Luciérnagas* nur auf seine „anderen“ Ideen verwiesen, die er zu verteidigen beabsichtigt.<sup>258</sup> In der Fassung von 1955 werden diese Ideale jedoch mit dem nationalistischen Konzept des Vaterlands verknüpft:

No salía de casa, porque andaban patrullas por las calles recolectando / *enrolando* hombres para el frente, y él quería defender otras ideas, [**las de la verdad, aquéllas en que soñaba desde que tuvo conciencia de la Patria. Pero no le quedaba más solución que estar allí, en la buhardilla, prisionero de la impotencia, del miedo. Muriéndose un poco cada minuto, inútilmente.**] [~~Daniel, pensando en esto, no pudo contener la risa. „Otras ideas“ se dijo.~~]<sup>259</sup>

Am Ende dieses Kapitels fügt Matute in *En esta tierra* einen Verweis auf die beiden Kriegsparteien ein, der in *Luciérnagas* in dieser Ausdrücklichkeit fehlt. Cristián reflektiert hier über seine aktuelle Situation als Fahnenflüchtiger. Zuvor hatte er an die ‚heroische‘ Gefangenenerbefreiung Pablos gedacht, durch die dieser in seinen politischen Kreisen zu Ruhm

<sup>256</sup> AGA-Manuskript L (1953: 142).

<sup>257</sup> EET (1955: 134).

<sup>258</sup> „No salía de casa, porque andaban patrullas por las calles recolectando hombres para el frente, y él quería defender otras ideas.“ AGA-Manuskript L (1953: 145).

<sup>259</sup> AGA-Manuskript L (1953: 145)/EET (1955: 136-137).

gekommen war: „«Bueno, ¿y qué? Otros hicieron lo mismo. Otros hicieron mucho más.» Pero también había quien no había hecho / hizo nada, [**ni por estos ni por aquellos**]. «Yo no he hecho nada. ¿Seré yo un cobarde?... »“.<sup>260</sup> Diese Hinzufügung der Autorin verknüpft die in *Luciérnagas* offenen Gedanken Cristiáns jenseits ideologischer Kategorien nun doch ausdrücklich mit dem binären Freund-Feind-Schema.

Im zweiten Kapitel des zweiten Teils kommt Cristián im Gespräch mit Sol auf seinen Status als Deserteur zurück, der ihn zu einem „Gefangenen“ in seinem Versteck hat werden lassen. In *Luciérnagas* liest man: „Pero llegó un día, y me encerraron. Llegó un día en que me sentí preso. En una habitación cualquiera, aunque no esté sucia y húmeda. ¿Qué más da?...“.<sup>261</sup> In *En esta tierra* aber erweitert Matute diese Textpassage durch zwei Sätze, mit denen sie auf die sozio-politische Situation der gespaltenen spanischen Gesellschaft anspielt: „Pero llegó un día y me encerraron: *me convertí en un* preso. [**No fué a la cárcel donde me llevaron. Hay muchas cárceles sin rejas, ahora.**] Era una habitación cualquiera, no *estaba* sucia *ní era* húmeda, *pero* ¿qué más daba?“<sup>262</sup> Nur eine Seite später ersetzt sie einen längeren Textabschnitt in *Luciérnagas* durch einen Absatz ähnlichen Umfangs. Diese Änderung gehört zu den bereits angesprochenen Modifikationen, durch die der Figur Cristián eine pro-nationalistische Überzeugung eingeschrieben wird. Direkt vor der geänderten Textpassage verneint er die Annahme Sols, dass er Kommunist sei.<sup>263</sup> In *Luciérnagas* folgt daraufhin eine diffuse Beschreibung seiner jugendlichen Ideale, in die sich auch religiöse Aspekte mischen:

Y a su pesar, él todavía se exaltaba. „Muy al contrario nunca había él deseado suprimir la personalidad. Había deseado desarrollarla de tal forma que llegara a complementarse con los demás, hasta lograr la luz... exactamente igual que los colores del arco iris... Él no creía que ningún santo hubiera dicho: quiero ser santo, sino tal vez: quiero cuidar leprosos... Bueno, eso parecía que soñase con la Comunión de los Santos“... Se volvió hacia ella y de nuevo intentó reírse. Allí, tal como estaba, sentado en la escalera y oyendo rebotar en las paredes el eco falso de sus palabras, que vacío y absurdo resultaba su sentido. Qué cómicamente inocente y solitario parecía, dentro de sus años perdidos. Su voz se dobló entonces. Su voz estaba definitivamente rota.“<sup>264</sup>

<sup>260</sup> AGA-Manuskript L (1953: 147)/EET (1955: 139).

<sup>261</sup> AGA-Manuskript L (1953: 166).

<sup>262</sup> EET (1955: 155).

<sup>263</sup> „Sol creyó entonces que estaba hablando del comunismo. –¡Oh, no, no!“ AGA-Manuskript L (1953: 167).

<sup>264</sup> AGA-Manuskript L (1953: 167).

Der naive Glaube an die Kraft des Kollektivs und das völlige Aufgehen des Individuums in ihm evoziert in seiner absoluten Hingabe auch das Konzept der christlichen Nächstenliebe. Dass es sich für Cristián dabei um ein auf Menschenwürde basierendes Ideal handelt, wird durch die ausdrückliche Verneinung eines ideologischen Fundaments bekräftigt. In *En esta tierra* jedoch liest sich diese Textpassage folgendermaßen:

[Exaltado, le habló de sus afanes, de aquellos sueños de la primera hora de su juventud que se iban haciendo realidad a medida que la guerra avanzaba. La paz no podía tardar y, cuando llegase, podría sonreírse otra vez, concluidos para siempre aquellos años de terror, de esclavitud, lograda la verdadera libertad. El hambre sería respetada en su persona y en su contenido, los hijos continuarían a sus padres con el ritmo y el gozo con que se cumplen los ciclos de la naturaleza, sin necesidad de volverse contra ellos para encontrar la plenitud de su conciencia. Cristián habló vehemente, intenso, venciendo el sopor del alcohol. Con algo de desesperación, también. Luego, hizo una pausa imprevista.] Su voz se dobló, definitivamente rota.<sup>265</sup>

Aus dem unpolitischen Idealismus wird hier eine klare Positionierung für die Aufständischen. Mit dem Vorrücken der nationalistischen Einheiten wird nicht nur die Hoffnung auf eine baldige Beendigung der kriegesischen Auseinandersetzung, sondern auch der Einzug der ‚wahren‘ Freiheit verbunden.<sup>266</sup> Positiv hervorgehoben wird dieser erwartete Ausgang des Bürgerkriegs durch die negative Beschreibung der ‚Zustände‘ während der Zweiten Republik. Daran schließt sich ein äußerst positives Zukunftsszenario von dem Leben nach dem Sieg der *Nacionales* an: Ein würdevolles Dasein in einer auf konservativen Werten beruhenden Gesellschaft ohne sozio-politische Spaltung in zwei verfeindete Lager. Diese übertrieben wirkende utopische Prognose für die Nachkriegszeit überrascht einerseits, weil sie im scharfen Kontrast zum inhärenten Pessimismus des Textes steht. Andererseits ist sie von Anfang an als naiv-romantische Vorstellung markiert, weiß der Leser doch, dass die Realität der Jahre nach dem Ende des Krieges vor allem von Hunger, Not und Verfolgung des politischen Gegners geprägt waren. Auch deswegen ist es für den kritischen Leser leicht, diese „Hoffnung“ Cristiáns in *En esta tierra* als Spur der (Selbst-)Zensur zu erkennen. Zum Ende dieses Kapitels nimmt die Autorin zwei weitere Eingriffe vor, durch die die Kohärenz hinsichtlich der veränderten Charakterisierung Cristiáns in der Fassung von 1955 gewährleistet wird. An dieser Stelle, an

---

<sup>265</sup> EET (1955: 156).

<sup>266</sup> Die Formel „wahre Freiheit“ ist fester Bestandteil des franquistischen Diskurses. Wie in autoritären Systemen üblich, fungierten auch hier die proklamierten Wahrheiten als Lösungsprinzip mit universellem Anspruch. Vgl. Knuth, Rebecca. 2003. *Libricide: The regime-sponsored destruction of books and libraries in the twentieth century*. Westport. Praeger. S. 56.

der der Protagonist sich erneut an die Monate des unfreiwilligen Eingesperrt-Seins erinnert, lässt sich in *Luciérnagas* auch eine äußerst kritische Überlegung zum Bürgerkrieg finden: „«Las revoluciones se pierden o se ganan en un día. Pero la guerra es una farsa macabra que no consigue ni mejora nada»...“.<sup>267</sup> Diese die Tabugrenzen eindeutig überschreitende Aussage streicht Matute in *En esta tierra* ersatzlos, so dass hier nur noch die zunehmende Verzweiflung der Figur aufgrund der erzwungenen Untätigkeit beschrieben wird. Zwei Absätze später überarbeitet sie einen Satz in der Version von 1955, in dem nun nicht mehr die „Hoffnungen“ aller Menschen erwähnt, sondern nur noch auf die Träume Cristiáns angespielt wird. Aus „Olvidaba a los hombres y al arco iris de sus viejas esperanzas, para ya únicamente desear estrangular su propia sombra reflejada en la pared“<sup>268</sup> wird so „Olvidaba a los hombres, [se olvidaba a sí mismo, a su fe, a todo lo que llenó sus sueños,] para ya únicamente estrangular su sombra reflejada en el *muro*.“<sup>269</sup>

Drei Kapitel später ergänzt die Autorin in *En esta tierra* wiederum einen Hinweis auf die beiden Kriegsparteien und verknüpft so die Geschichte der Brüder Pablo und Cristián explizit mit dem politischen Kontext des in zwei Lager gespaltenen Landes. Cristián erklärt Sol in dieser Textpassage, wie eng seine Beziehung zu Pablo trotz der unterschiedlichen ideologischen Einstellungen ist. So habe ihn dieser z. B. aus dem Gefängnis geholt und nie verraten. Auf Sols Nachfrage nach dem Grund dafür heißt es in *Luciérnagas* nur: „Porque sabe que yo no lo deseo, que yo no comparto esta vida, esto que para él es importante“.<sup>270</sup> In *En esta tierra* wird dieser Satz durch den Zusatz „por los suyos“ ausdrücklich mit dem Freund-Feind-Schema verbunden: „Sabe que yo no [**quiero luchar por los suyos**], que no comparto *su* vida [**ni sus ideas**], *lo* que para él es importante“.<sup>271</sup> Diese Intervention ändert aber nichts an der Tatsache, dass die Beziehung der Brüder, deren Verbundenheit auf das gemeinsame Schicksal einer Kindheit in Armut zurückgeht, einen höheren Stellenwert hat als die unterschiedlichen politischen Orientierungen. Was aus menschlicher Sicht als positiver Aspekt erscheint, kann aus einer franquistischen (Zensoren-)Perspektive durchaus als Verrat an den Grundsätzen des *Movimiento Nacional* interpretiert werden, dessen wichtigstes Ziel die Befreiung Spaniens aus den Fängen der linken Ideologen war.

---

<sup>267</sup> AGA-Manuskript L (1953: 170).

<sup>268</sup> AGA-Manuskript L (1953: 170).

<sup>269</sup> EET (1955: 158).

<sup>270</sup> AGA-Manuskript L (1953: 224).

<sup>271</sup> EET (1955: 202).

Denselben Eingriff nimmt Matute in *En esta tierra* auch an einer weiteren Textstelle vor, wo sie wiederum das Bild der verfeindeten Kriegsparteien evoziert. Im neunten Kapitel des zweiten Teils wird Cristián wegen Fahnenflucht von einem S.I.M.-Offizier verhört. In diesem Zusammenhang ersetzt die Autorin das Wort „blancos“ in der Fassung von 1953 durch „muchos de los tuyos“ in der von 1955: „¿Eres otro emboscado...? *Seguramente*, pero no te ilusiones, aún tienes tiempo de matar a muchos [blancos] / [de los tuyos].“<sup>272</sup> In umgekehrter Art und Weise verfährt sie im zweiten Kapitel des dritten Teils von *Luciérnagas*, wo sie eine längere Erklärung Chanos zu Cristiáns pro-nationalistischer Haltung kürzt: „Está escondido en mi barraca. Está allí, escondido. Esperando que entren de una vez los suyos. –¿Los suyos? ¿Quiénes? La voz de Sol resonaba lejana. En cambio, parecía haber crecido el rumor de las olas. –¿Quiénes van a ser!... Los que se acercan.“<sup>273</sup> Da dieser Hinweis in *En esta tierra* überflüssig ist, liest man hier nur noch: „Está escondido en mi barraca. Esperando que entren de una vez los suyos.“<sup>274</sup>

Die nachträglich eingefügten Änderungen bei der Modellierung Cristiáns sind im Vergleich zu anderen Figuren sowohl qualitativ als auch quantitativ am umfangreichsten. Bei Pablo betreffen die zensurbedingten Veränderungen der Figurenbeschreibung weniger die individuelle Charakterisierung als die formale Gestaltung, die durch die alttestamentarischen Zitate konkretisiert wird. Die Modifikationen bei Sol wirken sich geringfügig auf deren pessimistische Weltsicht aus, die in *En esta tierra* an Intensität verliert.

Darüber hinaus ändert Matute auf der Figurenebene aber auch einen Vor- und einen Nachnamen in der Fassung von 1955. Angesichts der Tatsache, dass sie nicht nur eine Vorliebe für ungewöhnliche Namen hat, sondern deren Bedeutungsgehalt häufig als ein weiteres Mittel zur Charakterisierung der Protagonisten nutzt, sollen diese Änderungen kurz dargestellt werden. Die erste betrifft die Nebenfigur einer jungen Frau, die Mitglied in der politischen Jugendorganisation *Juventudes Socialistas Unificadas* (JSU) ist und vorübergehend in der Wohnung der Roda Olivers einquartiert wird.<sup>275</sup> Diese Figur mit sozialistischer Überzeugung trägt in *Luciérnagas* den Namen Celia, dessen etymologischer Ursprung gemeinhin auf den lateinischen Begriff „caelum“ zurückgeführt wird. Möglicherweise hat Matute sich hier von

<sup>272</sup> AGA-Manuskript L (1953: 294)/EET (1955: 259).

<sup>273</sup> AGA-Manuskript L (1953: 329).

<sup>274</sup> EET (1955: 289).

<sup>275</sup> AGA-Manuskript L (1953: 48)/EET (1955: 51). Bei der JSU handelt es sich um eine Vereinigung der vormals eigenständigen kommunistischen *Unión de Juventudes Comunistas de España* (UJCE) und der sozialistischen Jugendbewegungen *Federación de Juventudes Socialistas* (FJSE), die im April 1936 fusioniert wurden.

den Erzählungen Elena Fortúns inspirieren lassen, deren Hauptfigur ein unangepasstes Mädchen namens Celia ist.<sup>276</sup> In *En esta tierra* ändert sie den Namen dieser Figur nun in Cloti (Abkürzung für Clotilde), dessen germanischer Ursprung auf den zweigliedrigen althochdeutschen Namen ,*hluot*‘ für laut bzw. berühmt und ,*hiltja*‘ für Kampf zurückgeht und demzufolge die Bedeutung ,illustre Kämpferin‘ hat. Diese von Matute vorgenommene Änderung des Namens in der selbstzensierten Fassung von 1955 lässt sich tatsächlich mit dessen Bedeutung erklären, bekräftigt sie doch auf diese Art und Weise den couragierten Charakter der sekundären Figur aus bescheidenen Verhältnissen mit ,regimefeindlicher‘ Gesinnung.

Nicht so eindeutig ist hingegen die zweite Modifikation des Nachnamens der Brüder Daniel, Cristián und Pablo. In *Luciérnagas* lautet der Familienname der Geschwister Soto, eine Ableitung des gleichnamigen spanischen Begriffs für eine baumbestandene Flussaue oder Uferlandschaft. Diesen Nachnamen ändert Matute in dem selbstzensierten Text nun in Barral.<sup>277</sup> Der Grund für diese Modifikation lässt sich nicht zweifelsfrei erklären. Unwahrscheinlich ist, dass Matute damit auf den Dichter und zukünftigen Verleger Carlos Barral anspielt, den sie zu dieser Zeit schon gekannt haben muss.<sup>278</sup> Bekannte Persönlichkeiten mit diesem Namen gibt es zwei, beide politisch aktiv mit unterschiedlichen Ideologien, die möglicherweise als Referenz gedient haben können: Da ist einmal Joan Barral i Pastor (1871-1954), Anwalt und Politiker der katholisch-konservativen *Confederación Española de Derechas Autónomas* (CEDA) mit faschistischer Ausrichtung.<sup>279</sup> Barral i Pastor stirbt 1954 zu einem Zeitpunkt, an dem Matute an der selbstzensierten Variante des Textes arbeitet, was als auslösendes Moment fungiert haben könnte. Sollte sie tatsächlich auf diesen Politiker angespielt haben, so könnte diese Änderung als Schutzstrategie gegen die Zensur interpretiert werden, handelt es sich doch um eine Persönlichkeit mit für das Regime akzeptabler Gesinnung. Die Deutungsmöglichkeiten, die sich daraus für den kritischen Leser angesichts der unterschiedlichen ideologischen Orientierungen der Barral-Brüder ergäben, wären in diesem Fall vielfältig. Die Charakterisierung der Figur Cristiáns mit seiner nicht völlig überzeugenden pro-nationalistischen Einstellung würde dadurch gestärkt werden. Die anarchistisch-kommunistische Ideologie Pablos jedoch würde in klarem Widerspruch dazu stehen, was auch

---

<sup>276</sup> Die Geschichten dieser Protagonistin waren seit Ende der 20er Jahre in der Zeitschrift *Blanco y Negro* erschienen und wurden ab Mitte der 30er (bis in die 50er) Jahre auch in Buchform verlegt.

<sup>277</sup> Interessanterweise gibt es auch noch eine dritte Variante: In der 1993 erschienenen Version *Luciérnagas* lautet der Nachname der Brüder Borrero.

<sup>278</sup> Vgl. Gazarian-Gautier (1997: 89).

<sup>279</sup> Die CEDA ist 1937 zusammen mit anderen pro-franquistischen Parteien in der Einheitsbewegung *Falange Española* aufgegangen. Ramón Serrano Súñer, der mit der Schwester von Carmen Polo verheiratet war, gehörte vor seinem Eintritt in die *Falange Española* zu den führenden Mitgliedern der CEDA.

im Hinblick auf das Kain-und-Abel-Motiv von Interesse ist. Als zweite Persönlichkeit kommt der Bildhauer Emiliano Barral (1896-1936) in Betracht, der gleich zu Beginn des Bürgerkriegs getötet wurde. In einem anarchistischen Umfeld aufgewachsen, sucht dieser in Barcelona früh den Kontakt zu Gruppierungen dieser Ideologie. Nach Kriegsausbruch führt er eine Milizgruppe zur Verteidigung Madrids an, die er zuvor zusammen mit seinem jüngeren Bruder Alberto gegründet hatte. Sollte Matute diesen Künstler und Aktivisten bei der Namensänderung vor Augen gehabt haben, so würde sie damit die Figur und Ideologie Pablos stärken. In jedem Fall kann aber allein schon die Tatsache, dass dieser Nachname unterschiedliche assoziative Verbindungen zu bekannten Persönlichkeiten zulässt, als Schutz gegen die Zensur gedient haben.

#### 6.2.3.1.3Moral

Für den Bereich der Moral lassen sich nur wenige Modifikationen der Autorin nachweisen, obwohl es durchaus verschiedene Szenen gibt, die die Aufmerksamkeit strenger Zensoren hätten auf sich ziehen können.

Eine der leicht veränderten Textstellen betrifft die ungewollte Schwangerschaft Celas/Clotis. In *Luciérnagas* reagiert Sol auf diese Nachricht lediglich mit dem Satz: „¿Qué vas a hacer, ahora?“.<sup>280</sup> In der Version von 1955 aber fügt Matute im Anschluss an diese Frage noch den Satz „[**Ya no tiene remedio.**]“ ein.<sup>281</sup> Damit verleiht sie der Erzählerfigur nicht nur einen Anstrich von Naivität, sondern legt ihr auch eine den etablierten gesellschaftlichen Konventionen entsprechende Aussage in den Mund, war Abtreibung doch ein tabuisierter Akt. Als Celia/Cloti Sol daraufhin zu verstehen gibt, dass sie an einen Abbruch der Schwangerschaft denkt, tut sie dies unter der Vermeidung des Wortes „aborto“. Sehr viel später im Roman erinnert sich Sol an die junge Frau und deren erbärmlichen körperlichen Zustand nach dem illegalen Eingriff. In *Luciérnagas* nennt sie diesen beim Namen: „Me resulta insoportable ver a Celia... acostada, infectada, llena de fiebre después del aborto...“.<sup>282</sup> In *En esta tierra* streicht sie nicht nur das Tabuwort, sondern den gesamten Satz.<sup>283</sup>

---

<sup>280</sup> AGA-Manuskript L (1953: 165).

<sup>281</sup> EET (1955: 114).

<sup>282</sup> AGA-Manuskript L (1953: 165).

<sup>283</sup> EET (1955: 154). Was den ‚unmoralischen Lebenswandel‘ betrifft, so gibt es im sechsten Kapitel des ersten Teils eine Szene, in der sich Ramón Boloix Sol mit eindeutigen Absichten nähert. Auch hier streicht Matute einen



Einige wenige Veränderungen finden sich auch in einer Liebesszene von Sol und Cristián im neunten Kapitel des zweiten Teils, wo Matute zunächst einmal mehrere Satzteile eines Abschnitts tilgt. So heißt es in *Luciérnagas* zu Beginn dieser erotischen Begegnung: „Se acercó a ella y su abrazo fué el más fuerte y apretado. Su boca febril hacía daño. Sol sentía aquellos besos con una mezcla de angustia y felicidad. Los labios de Cristián estaban llenos de sed, de un hambre larga y muy lejana, y ella los sentía sobre su boca aun tibia, aun dulce.“<sup>284</sup> Derselbe Absatz liest sich in *En esta tierra* nach den selbstzensurischen Streichungen der markierten Textelemente wie folgt: „Se acercó a ella. Su boca febril hacía daño. ~~Su~~labios estaban llenos de sed, de un hambre larga y muy lejana.“<sup>285</sup> An zwei anderen Stellen derselben Szene nimmt die Autorin weitere Veränderungen vor, die den erotischen Gehalt der Beschreibung abschwächen. Drückt Sol in *Luciérnagas* ihren Körper an den Cristiáns,<sup>286</sup> so legt sie in *En esta tierra* ihren Kopf auf seine Brust: „Sol apretó su [**cabeza**] contra [**el pecho de Cristián**]“. <sup>287</sup> Nur wenige Sätze später heißt es in der Version von 1953: „La voz de Cristián sonaba ahora en su oído, dentro de su mismo oído, donde sentía el calor de sus labios.“<sup>288</sup> Dieser angedeutete körperliche Kontakt erfolgt in *En esta tierra* nicht mehr durch die Nutzung des als sinnlich konnotierten Wortes „Lippen“: „La voz de Cristián sonaba dentro de su mismo oído. Sentía el [**vaho caliente**] de su [**boca**]“. <sup>289</sup> Es folgen noch zwei weitere Streichungen: So fehlt in der selbstzensurierten Fassung zum einen der Satz „Ahora, ella sentía sus manos sobre su cabeza, sobre sus hombros, en su cintura.“<sup>290</sup> Darüber hinaus greift Matute auch in die Beschreibung des anschließenden Liebesakts ein: „Allí mismo, sobre la vieja alfombra, su amor brotó sencillo, natural. Sin miedo, sin querer pensar. Hubo momentos en que creyeron que la sangre estaba hecha de galopes de ciervo: bajo el cuello, bajo la piel, en los azules caminos de los brazos.“<sup>291</sup> In *Luciérnagas* wird diese Szene folgendermaßen zum Abschluss gebracht: „Sin torpeza, sin balbuceos ni violencia. Nada había en el mundo tan sencillo. Maravillosamente cansados, se

---

Satz, der die Intensität der negativen Gefühle darstellt, die dieser Übergriff bei Sol verursacht: „Absurdamente, pensó en los calamares crudos, y, pensando que al mismo tiempo despedía calor, un asco invencible la hacía apretar los dientes.“ (AGA-Manuskript L (1953: 135). Die körperliche Annäherung Ramóns wird im Folgenden aber nicht weiter verändert, so dass dieser Eingriff weniger der Selbstzensur denn der Dynamisierung der Erzählung geschuldet ist.

<sup>284</sup> AGA-Manuskript L (1953: 288).

<sup>285</sup> EET (1955: 252).

<sup>286</sup> „Sol apretó su cuerpo contra él.“ AGA-Manuskript L (1953: 289).

<sup>287</sup> EET (1955: 252).

<sup>288</sup> AGA-Manuskript L (1953: 289).

<sup>289</sup> EET (1955: 253).

<sup>290</sup> AGA-Manuskript L (1953: 289).

<sup>291</sup> AGA-Manuskript L (1953: 290)/EET (1955: 256).

durmieron.“<sup>292</sup> In *En esta tierra* hingegen fehlen die markierten Textteile und die beiden Protagonisten schlafen einfach ein.<sup>293</sup>

#### 6.2.3.1.4 Lebensgefühl und zwischenmenschliche Beziehungen

Der vierte Themenbereich der Differenzen zwischen beiden Textvarianten umfasst die Weltanschauung der Figuren und deren Beziehungen zueinander. Im Hinblick auf Letzteres lassen sich Eingriffe vor allem im Verhältnis der Soto/Barral-Brüder zu ihrem Vater feststellen. Die hier vorgenommenen selbstzensurierenden Veränderungen werden von Matute konsequent auf den ganzen Roman angewendet und manifestieren sich an insgesamt sechs Textstellen. Der erste Eingriff dieser Art findet sich im vierten Kapitel des ersten Teils, wo sich der jüngste Barral/Soto-Sohn Daniel in *Luciérnagas* geringschätzig über das realitätsferne Leben seines gelehrten Vaters äußert:

Mi padre es un viejo chhalao —seguía explicando el „Bizco“ [...]. Era profesor de latín, ¡pobre idiota! Se puso enfermo, y le jubilaron. Desde entonces, se pasa la vida hurgando en librotos que a nadie le importan, como una vieja polilla. ¡Da asco y risa, verle! ¡No se entera, yo creo, ni de que hay guerra!<sup>294</sup>

In *En esta tierra* streicht die Autorin den Begriff „Idiot“ und ändert die Wortwahl des Folgesatzes: „Era profesor de latín, *pero enfermó* y le *dieron la excedencia*.“<sup>295</sup> Im zweiten Kapitel des zweiten Teils ist es Cristián, der seinen Vater in der Fassung von 1953 als „Spinner“ bezeichnet: „Hace tiempo que Daniel no es joven, viejo chiflado.“<sup>296</sup> Auch hier entfernt Matute die Beschimpfung ersatzlos aus dem Text.<sup>297</sup> Ein Kapitel später wird vom Vater als „dämlichen Greis“ gesprochen: „No había en la habitación nadie, más que su padre. Su padre, anciano y baboso, que lloraba demasiado cerca de su rostro.“<sup>298</sup> Diese abwertende Beschreibung wird in der Textfassung von 1955 ebenfalls eliminiert: „*Nadie estaba con*

---

<sup>292</sup> AGA-Manuskript L (1953: 290).

<sup>293</sup> „Se durmieron.“ EET (1955: 256).

<sup>294</sup> AGA-Manuskript L (1953: 97).

<sup>295</sup> EET (1955: 95).

<sup>296</sup> AGA-Manuskript L (1953: 156).

<sup>297</sup> Vgl. EET (1955: 147).

<sup>298</sup> AGA-Manuskript L (1953: 172).

*él*, más que su padre, *llorando* cerca de su rostro.“<sup>299</sup> Zwei Absätze später greift sie erneut in den Text ein, ersetzt dieses Mal den zu streichenden Begriff aber durch einen anderen. Ist hier in *Luciérnagas* von dem „Alten“ die Rede, so wird in *En esta tierra* der Terminus „Vater“ verwendet: „~~[El anciano]~~ Su padre, en aquel momento trataba de sujetarle *por* los hombros.“<sup>300</sup> In derselben Weise verfährt die Autorin an drei Stellen in den Kapiteln vier, fünf und sechs des zweiten Teils. Bei der ersten wird der Vater aus der Sicht seines Lieblingssohnes Pablo dargestellt: „~~[El anciano Soto]~~ Su padre consideraba aquel empleo *como* impropio de su hijo / *él*.“<sup>301</sup> Bei den zwei folgenden Textstellen wird er durch die Erzählerperspektive Cristiáns erwähnt. In Kapitel fünf heißt es: „Seguramente ~~[el anciano Soto]~~ su padre echaría de menos los responsos.“<sup>302</sup> Ein Kapitel später wird aus dem „alten Latinisten“ wiederum der „Vater“: „La imagen de~~[Lanciano latinista]~~ su padre surgió entre los dos hermanos, suave, / y lejana, perdida.“<sup>303</sup> Diese letzten Änderungen Matutes dienen dabei nicht wie zuvor der Tilgung von despektierlichen Begriffen, sondern der Verringerung der großen emotionalen Distanz zwischen Vater und Söhnen.

Eben die prägt auch die Beziehung von Sols Bruder zu seinem Vater. In einem Gespräch der Geschwister offenbart Eduardo eine egozentrische Einstellung, die noch die Erinnerung des zu diesem Zeitpunkt bereits getöteten Familienoberhaupts bestimmt. Der junge Mann empfindet keine Trauer, sondern nur Erleichterung, entkommt er so doch all den beruflichen Plänen, die der Vater für ihn geschmiedet hatte: „Yo, no he nacido para continuarle el mundo a nadie. Mi mundo empieza y termina en mi piel. Me he librado de mentiras, de supersticiones.“<sup>304</sup> Der letzte Satz fehlt in *En esta tierra*.<sup>305</sup>

Was den pessimistischen Grundton des Textes betrifft, so speist sich dieser vor allem aus den Beschreibungen der Lebenswelt und den Einstellungen und Sichtweisen der Figuren. Bei der Haupterzählerin Sol lässt sich im Textverlauf eine Entwicklung nachvollziehen, die ihre skeptische Haltung der Umwelt und dem Leben gegenüber zunehmend festigt. Kindliche Illusionen weichen durch die Kriegserfahrungen rasch einem resignierten Realismus. Die im Folgenden dargestellten Unterschiede beider Textversionen verändern diese negative

<sup>299</sup> EET (1955: 160).

<sup>300</sup> AGA-Manuskript L (1953: 173)/EET (1955: 160).

<sup>301</sup> AGA-Manuskript L (1953: 184)/EET (1955: 170).

<sup>302</sup> AGA-Manuskript L (1953: 229)/EET (1955: 207).

<sup>303</sup> AGA-Manuskript L (1953: 240)/EET (1955: 215).

<sup>304</sup> AGA-Manuskript L (1953: 109).

<sup>305</sup> Vgl. EET (1955: 105-106).

Perzeption nicht nachhaltig, sollen aber dennoch erwähnt werden, da auch hier eine selbstensorische Absicht zugrunde liegt. Bis auf eine Textstelle werden alle aus der Erzählperspektive Sols geschildert. Der erste Eingriff dieser Art findet sich im Kapitel sechs des ersten Teils, wo der Figur in *En esta tierra* Hoffnungen eingeschrieben werden, die in *Luciérnagas* nicht vorhanden sind. Sol, die als Lehrerin in der „escuela roja“ arbeitet, korrigiert hier Texte von Arbeitern, die an einem Alphabetisierungskurs teilnehmen. Heißt es in *Luciérnagas* lediglich „Se comparó alguna vez con aquellos hombres y mujeres analfabetos, y no sentía ningún orgullo“,<sup>306</sup> so wird diese Passage in der Version von 1955 wesentlich optimistischer dargeboten: „*Se comparaba con ellos y se sentía insatisfecha. [Debió hacer más, mucho más en la vida. ¿Podría, aún, cuando todo volviese a su cauce? Ilusionada, creía que sí.]*“<sup>307</sup> Dieser erwartungsvolle Blick in die Zukunft steht im klaren Widerspruch zu der bisherigen Charakterisierung der Figur, lässt sich an diesem Punkt des Geschehens jedoch durch ihr Verliebtsein in Ramón Boloix erklären. Tatsächlich beruhen die Gefühle Sols aber auf den Erinnerungen an den gemeinsam verbrachten Sommer auf dem Gut der Großmutter vor dem Bürgerkrieg und haben wenig mit dem kriegsversehrten, verbitterten Schuldirektor der erzählerischen Gegenwart zu tun. Die plumpen Annäherungsversuche Ramóns setzen dieser sich anbahnenden Liebe Sols dann auch schnell ein Ende. Insofern ist es nur folgerichtig, dass Matute in *En esta tierra* am Ende desselben Kapitels vier Sätze einfügt, in denen geschildert wird, wie Sol in ihren charakteristischen Pessimismus zurückfällt. Nachdem sie sich aus den Fängen Ramóns befreit hat, beschreibt sie ihn in *Luciérnagas* wie folgt: „Eran los mismos ojos de Ramón Boloix, eran sus ojos perdidos, asiéndose desesperadamente a los bordes de la vida. Tenía miedo.“<sup>308</sup> In *En esta tierra* hingegen ergänzt Matute zwischen dem ersten und zweiten Satz das Erkennen des illusorischen Charakters ihrer Gefühle:

Eran los mismos ojos de Ramón Boloix, sus ojos perdidos asiéndose desesperadamente a los bordes de la vida. [Y, súbitamente, algo parecido a un doloroso arrepentimiento la invadió: „He sido estúpida y cruel. Pues, ¿qué esperaba, qué buscaba? El amor es esto y no otra cosa.“] Tenía miedo.<sup>309</sup>

<sup>306</sup> AGA-Manuskript L (1953: 127).

<sup>307</sup> EET (1955: 122).

<sup>308</sup> AGA-Manuskript L (1953: 137).

<sup>309</sup> EET (1955: 130).

Weitere Differenzen hinsichtlich der negativen Grundhaltung Sols finden sich auch in ihren Gedanken, die in das erste Gespräch mit Cristián eingebettet sind: „Un mundo viscoso y feo, la rodeaba. Un mundo donde la realidad era el miedo, el fracaso, la torpeza. Un mundo de larvas y gusanos, luchando desesperadamente por una forma hermosa, imposible y lejana. Un mundo donde no había lugar para ella.“<sup>310</sup> Diese düsteren Beobachtungen werden in der selbstzensierten Version vollständig und ersatzlos getilgt.<sup>311</sup> Nur eine Seite später wird der Leser Zeuge der existentialistischen Überlegungen Cristiáns, der hier über die verschiedenen Formen des Gefangenseins sinniert. In *Luciérnagas* folgt daraufhin die hoffnungslose Feststellung: „¿Para qué luchar, para qué esforzarme, para qué vivir?, me he dicho muchas veces. No creo ni espero nada de todo aquello que creía y esperaba antes.“<sup>312</sup> Den unterstrichenen Satz hat die Autorin in *En esta tierra* ebenfalls eliminiert und durch Überlegungen zur individuellen Befreiung ersetzt, wodurch dem Protagonisten der Anschein eines verzweifelten, aber entschlossenen Helden verliehen wird:

¿Para qué luchar, para qué esforzarse *se en algo*; para qué vivir [y apetecer, si primero no nos liberamos de nosotros mismos, de nuestra cobardía, de nuestras claudicaciones? Para desear la libertad, para merecérsela, hay que despreciarse, lo sé; hay que estar dispuesto a todo, a perderlo todo].<sup>313</sup>

#### 6.2.3.1.5 Das Regime und seine Politik

Der letzte Themenbereich dieses Überblicks umfasst Textstellen, die auf das franquistische Regime, dessen Politik und Regierungsinstitutionen anspielen. Nur eine der veränderten Passagen bezieht sich dabei indirekt auf Repräsentanten der Regierung. Sie findet sich im vierten Kapitel des ersten Teils, wo Daniel Eduardo von seinem Bruder Pablo erzählt: „Es comisario político —repuso Daniel, pensativo. —Pero para mí, como si fuese Ministro. No sacaría más de él. ¡Puerco!“<sup>314</sup> In *En esta tierra* aber wird die Distanz zwischen den Brüdern nicht durch den Begriff „Minister“, sondern durch den des „Faschisten“ zum Ausdruck

---

<sup>310</sup> AGA-Manuskript L (1953: 165).

<sup>311</sup> Vgl. EET (1955: 154).

<sup>312</sup> AGA-Manuskript L (1953: 166).

<sup>313</sup> EET (1955: 155).

<sup>314</sup> AGA-Manuskript L (1953: 95).

gebracht: „Pero, para mí, como si fuese [fascista].“<sup>315</sup> Diente in der Fassung von 1953 das Bild eines staatlichen Würdenträgers der Zweiten Republik als negative Referenz, so spielt Matute durch die Modifikation in der selbstzensierten Fassung nun indirekt auf das franquistische System und dessen Allianz mit den faschistischen Achsenmächten Deutschland und Italien an.<sup>316</sup>

Auch die soziale Ungerechtigkeit gehört in diese Kategorie, ist sie doch die sichtbare Konsequenz einer unzureichenden Regierungsarbeit. In *En esta tierra* stellt die realistische Beschreibung der Lebensbedingungen der unteren sozialen Schicht aber keinen ‚Angriff‘ auf das Franco-Regime dar, da die Handlung des Romans nur die Kriegsjahre von 1936 bis 1939 umfasst und somit vor der Errichtung der Diktatur angesiedelt ist.<sup>317</sup> Das ist in *Luciérnagas* anders, wo im letzten Kapitel des dritten Teils sehr wohl die Lebenswirklichkeit der franquistischen Nachkriegsjahre dargestellt wird. Hier nimmt Matute in der selbstzensierten Fassung von 1955 den umfangreichsten Eingriff in den Text vor. Gegliedert ist der dritte Teil in beiden Versionen in drei Kapitel, allerdings unterscheidet sich das letzte vollständig in Inhalt und Kapitelüberschrift.<sup>318</sup> Die in diesem geschilderte Handlung spielt um 1944 in der Umgebung eines Dorfes namens Santa Bárbara. Gegenstand der Erzählung ist die Entwicklung des gemeinsamen Lebens von Sol, Cristián und deren Sohn seit Ende des Krieges. Auf der ersten Erzählebene der narrativen Gegenwart sitzt Cristián wegen versuchten Totschlags in einem Gefangenenlager, in dem die Häftlinge durch die Arbeit am Straßenbau ihr Strafmaß verkürzen können. Dort trifft er eines Tages auf Chano, der zu einer Gruppe neu angekommener Gefangener gehört. Während einer längeren Unterhaltung berichtet Cristián nach und nach, wie es Sol und ihm seit Januar 1939 ergangen ist. Dabei entsteht ein eindringliches Bild des aussichtslosen Kampfes um ein einfaches würdevolles Dasein. Cristián kann trotz des abgeschlossenen Medizinstudiums nicht offiziell als Arzt praktizieren, da ihm das Geld für die

---

<sup>315</sup> EET (1955: 93). An diesem Beispiel lässt sich eine Entwicklung der Zensurkriterien nachvollziehen: Waren negativ konnotierte Hinweise auf den Faschismus in den 40er Jahren noch undenkbar, so stellen diese Mitte der 50er kein Problem mehr für die Zensur dar. Vgl. hierzu Knetsch (1999: 142).

<sup>316</sup> Die Verknüpfung des Anarchisten Pablo mit dem Faschismus kann darüber hinaus auch als Fingerzeig darauf gelesen werden, dass Ideologien in der Regel nur eine begrenzte ‚Lebensdauer‘ haben.

<sup>317</sup> Die vier von der Autorin veränderten Textstellen dieser Thematik in der Fassung von 1955 basieren demzufolge auch nicht auf selbstzensierenden, sondern erzähltechnischen Überlegungen. Die Anklage der ungerechten Verteilung finanzieller Mittel wird in den jeweiligen Textumgebungen nicht vollständig, sondern nur punktuell eliminiert. Als Beispiel kann die Streichung eines Satzes genannt werden, in dem von den begrenzten sozio-ökonomischen Möglichkeiten Celas die Rede ist: „No, Celia, pese a pertenecer a las «Juventudes», a pesar de su racionamiento, de su empleo en el garaje, nunca podría permitirse ciertos lujos.“ AGA-Manuskript L (1953: 118). Der Begriff „Luxus“ spielt hier auf das Kind an, mit dem sie schwanger ist. Die drei anderen Textstellen finden sich im Manuskript von 1953 auf den Seiten 158, 176 und 190.

<sup>318</sup> „Final“ in *Luciérnagas*, in *En esta tierra* nur als 3. Kapitel gekennzeichnet.

Ausstellung des Diploms fehlt. Trotz pausenlosen Arbeitens gelingt es ihm nicht, das Auskommen für seine kleine Familie zu sichern. Während sich die finanzielle Lage der Menschen um sie herum allmählich verbessert, verharren sie in einem Zustand kontinuierlicher wirtschaftlicher Unsicherheit und Bedrängnis, der noch dadurch verschärft wird, dass sie die Mitgift Sols an einen Betrüger verlieren. Am Abend vor der Zwangsräumung ihrer Wohnung und mit einem kranken Kind, das dringend Medikamente benötigt, unternimmt Cristián den inzwischen schon schmerzlich vertrauten Gang zu einem Geldverleiher. Dieser verweigert ihm aber einen weiteren Kredit und droht damit, ihn wegen des Verzugs bei der Rückzahlung der bereits bestehenden Schulden anzuzeigen. Im Affekt greift Cristián zu einem Messer und rammt es dem Wucherer in den Bauch. Für diesen nicht tödlich endenden Angriff wird er zu einer sechsjährigen Haftstrafe verurteilt, die ihn schließlich in das Arbeitslager des gutherzigen Don Guillemos führt. Sol zieht mit ihrem Kind in ein Dorf in der Nähe des Lagers, wo sie ihren Mann dank der Menschlichkeit des Gefängnisleiters jeden Tag für einen Moment am Zaun sehen kann.

Der Bezug zum Titel *Luciérnagas* wird auf der letzten Seite hergestellt, wo Sol die herumschwirrenden Glühwürmchen auf die Frage des Kindes hin wie folgt beschreibt: „Unos pobres seres, medio gusanos medio mariposas, que van dando tumbos con la cabeza encendida!“<sup>319</sup> Damit resümiert sie in perfekter Art und Weise die Essenz ihres eigenen Daseins. Über die individuelle Figurenebene hinaus lässt sich diese Metapher zudem auf die Situation der gespaltenen spanischen Gesellschaft übertragen. Für Matute liegt das Heil der Menschen nicht in einer wie auch immer gearteten politischen oder religiösen Überzeugung, sondern kann einzig durch einen humanen und ehrlichen Umgang miteinander erreicht und gesichert werden. Allerdings erweist sich die Hoffnung darauf in *Luciérnagas* als Utopie, stellt hier schon allein der Wunsch nach einem Leben in Frieden und mit gedeckten Grundbedürfnissen ein unerreichbares Ziel dar. Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass es Sol und Cristián gelingt, eine die sozialen Barrieren überwindende Beziehung aufrechtzuerhalten. Die Hoffnung auf ein „ruhiges“ Leben, so wie Pablo es ihnen ‚verheißen‘ hatte, wird durch die äußeren Lebensbedingungen und die egoistischen Interessen Dritter zunichte gemacht. Die vor dem Krieg herrschende ungleiche Verteilung finanzieller Ressourcen prägt auch in der franquistischen Nachkriegszeit die spanische Lebenswirklichkeit, so dass der kriegserische Konflikt nicht nur in dieser Hinsicht als völlig sinnloses Blutvergießen entlarvt wird. Was die Ideologien betrifft, so erweist sich deren idealistischer Gehalt als unvereinbar mit der Realität. Noch schwerwiegender ist aber die permanent drohende Gefahr

---

<sup>319</sup> AGA-Manuskript L (1953: 380).

des Abgleitens in ein Extrem. Der Entwurf dieses kritisch-pessimistischen Panoramas der Nachkriegsjahre wird am Ende des Romans durch das Symbol fallender Sterne bekräftigt.<sup>320</sup>

Die negative Bilanz des Bürgerkriegs ist einer der Hauptgründe für den Entschluss Matutes, dieses Kapitel in der Fassung von 1955 vollständig zu streichen und nicht durch (mehr oder weniger) punktuelle Änderungen an die Zensurkriterien anzupassen.<sup>321</sup> Schließlich entblößt sie mit ihrer skeptisch-menschlichen Perspektive auf den Konflikt eines der Fundamente des franquistischen Dogmas als das, was es ist: Ein konstruierter Mythos, der einzig zur Legitimation der Mittel dient. Ein weiterer Grund für die Streichung ist die eindringliche Beschreibung der prekären Lebensumstände eines großen Teils der Bevölkerung rund fünf Jahre nach dem Ende des Krieges. Diese Schilderung stellt aus der Sicht der Zensur einen eindeutigen Angriff auf das franquistische Regime dar, in dessen Verantwortungsbereich diese Zustände fallen. Weitere zensursensible Aspekte sind auch die Beschreibung des Gefangenenslagers und die Tatsache, dass die einzige Hauptfigur mit offen deklarerter nationalistischer Gesinnung durch versuchten Totschlag zum Verbrecher wird.

Durch die radikale Tilgung des 30 Manuskriptseiten umfassenden dritten Kapitels sieht Matute sich dazu gezwungen, ein neues Ende für den Roman zu schreiben, das einerseits die Kohärenz der Gesamthandlung und der einzelnen entwickelten Erzählstränge nicht beeinträchtigt und zum anderen aus zensorischer Sicht ‚publikationsfähig‘ ist. Unter den verschiedenen Optionen wählt sie nicht die des offenen Endes, indem sie den Text nach dem zweiten Kapitel des dritten Teils kurz vor dem Einzug der nationalistischen Truppen in Barcelona enden lässt, sondern sie entscheidet sich für einen veränderten Ausgang mit tödlichen Konsequenzen für Cristián: Als der den vorrückenden Aufständischen mit einem Freudenschrei entgegenstürzt, wird er von diesen erschossen.<sup>322</sup> Matute beschreibt den fatalen Schuss dabei als unmittelbare Reaktion auf den Enthusiasmus und die Erleichterung Cristiáns, die sich in dessen Gebrüll manifestieren:

---

<sup>320</sup> „Había un cielo ancho, aquella noche. Y alguna que otra vez, una estrella se caía.“ AGA-Manuskript L (1953: 380).

<sup>321</sup> Nur die Episode, in der der Angriff auf den Geldverleiher beschrieben wird, bleibt von dieser selbstzensurischen Intervention ausgenommen und wird von ihr in das neunte Kapitel des zweiten Teils von *En esta tierra* eingefügt. Hier wird die Tat aber nicht von Cristián verübt, sondern von diesem als Erinnerung an einen Nachbarn aus seiner Jugendzeit erzählt. Diese mehrere Seiten umfassende Passage wird mit minimalen Änderungen in die neue Textumgebung integriert. Die Autorin streicht lediglich die Hinweise auf Cristiáns Täterschaft und bettet die Geschichte mit einigen ergänzten Sätzen so in den bestehenden Handlungskontext ein, dass Cristián hier nunmehr als Zeuge und nicht mehr als Angreifer fungiert. Vgl. EET (1955: 253-256).

<sup>322</sup> Vgl. EET (1955: 303).



La bala fué también un grito bronco junto a ella. Un grito contrario, derrotado, último. Réplica desesperada de la muerte que acaba, a la vida que empieza. El cuerpo de Cristián se paró en seco, sacudido. Luego se dobló y cayó rodando, enciendo matas, hacia el absorbente retumbar de los tanques.<sup>323</sup>

Aus erzählerischer Sicht gelingt es ihr mit diesem klassischen Tod des Helden durch die ‚Seinen‘, der selbstzensierten Variante einen eleganten, wenn auch leicht pathetisch anmutenden Schluss zu geben, dessen Dramatik die Spannung bis zum Ende aufrechterhält. Aus ihrer persönlichen Perspektive als Autorin vermeidet sie dadurch eine positivere Darstellung der Nachkriegsbedingungen, so dass sie ihre eigenen Ansichten nicht vollständig verraten muss. Auch in der selbstzensierten Fassung entpuppt sich die Hoffnung von Sol und Cristián auf eine gemeinsame Zukunft als unmögliches Unterfangen, das ebenfalls durch äußere Einflüsse zunichte gemacht wird. Die schwangere, unverheiratete Erzählerfigur sieht sich nun mit einer düsteren, ungewissen Zukunft konfrontiert, so dass der pessimistische Grundton des Romans hier ein letztes Mal mit großem Nachdruck manifest wird. Verstärkt wird diese Wirkung durch die ironische Wendung, dass Cristián, der zum Deserteur geworden war, um nicht gegen die nationalistischen Truppen kämpfen zu müssen, nun von eben diesen erschossen wird. Damit eröffnet Matute zusätzlichen Raum für die kritische Betrachtung der Kriegsgewinner, ohne sich weiter in zensursensible Bereiche vorwagen zu müssen, die zu erneuten Problemen mit der Kontrollbehörde hätten führen können.

Die selbstzensierenden Maßnahmen wirken sich auf die erzählerische Konstruktion des gesamten dritten Teils der Fassung von 1955 aus. Die Autorin hält an der Gliederung in drei Kapitel fest, was sie zu einer inhaltlichen Umstrukturierung des erzählten Geschehens zwingt. Konkret heißt das, dass sie die Handlung, die in *Luciérnagas* in den Kapiteln eins und zwei geschildert wird, in *En esta tierra* nun auf drei Kapitel verteilen muss. Abgesehen von der Streichung des letzten Kapitels und dem neu konzipierten Ausgang des Romans ändert Matute in *En esta tierra* auf inhaltlicher Ebene allerdings nur die Details, die zur Aufrechterhaltung der Textkohärenz notwendig sind. An einigen Stellen sieht sie sich zudem zur Modifikation der chronologischen Anordnung geschilderter Ereignisse gezwungen. Die einzelnen Beschreibungen, Handlungen und Reflexionen der Figuren werden zu diesem Zweck in durch den Inhalt determinierte Textbausteine zerlegt, die dadurch in neuer Art und Weise angeordnet werden können. Das quantitative Ausmaß dieser Änderungen steigt dabei zunehmend, ist es

---

<sup>323</sup> EET (1955: 303).

doch im ersten Kapitel weniger evident als im zweiten und dritten. Die Textkohäsion und vor allem -kohärenz wird durch neu geschriebene narrative Verbindungen und längere Textpassagen wiederhergestellt, durch die zum Teil auch ‚neue‘ Informationen in die selbstzensierte Version eingefügt werden.

Im Einzelnen stellt sich diese Umstrukturierung wie folgt dar: Das erste Kapitel beider Textfassungen beginnt mit der Haftentlassung Sols Ende Januar 1939. In *Luciérnagas* wird danach die Verwüstung Barcelonas aus ihrer Erzählerperspektive beschrieben, aber in *En esta tierra* schiebt Matute hier zwei Erzählfragmente ein, die in der Fassung von 1953 erst am Anfang des zweiten Kapitels geschildert werden. Dabei handelt es sich um die Darstellung eines Spaziergangs von Sol an den Strand der *Barceloneta*. Die Autorin verbindet diese Textteile mit der bestehenden Textumgebung in *En esta tierra*, indem sie erzählt, wie Sol ziellos durch die Straßen irrt und sich plötzlich am Strand wiederfindet. In *Luciérnagas* trifft sie zufällig auf Chano, eine Begegnung, die in der selbstzensierten Variante erst später im Handlungsverlauf stattfinden wird. Stattdessen reflektiert Sol in *En esta tierra* über die Bedeutung von Mutterschaft. Nach dieser ersten strukturellen Änderung ist die Abfolge der dargestellten Ereignisse und Beschreibungen in beiden Fassungen zunächst einmal gleich: Sol kehrt ein letztes Mal in ihr Elternhaus zurück, wo sie von ihrer ehemaligen Kinderfrau María freudig empfangen wird. Diese kümmert sich um ihr leibliches Wohl und erzählt ihr die wichtigsten Neuigkeiten. In *En esta tierra* endet das erste Kapitel an dieser Stelle, während in *Luciérnagas* noch beschrieben wird, wie Sol Cristián im Gefängnis *Modelo* sucht und dabei die dort herrschenden Bedingungen beschreibt.

Mit eben dieser Episode beginnt in der selbstzensierten Textvariante das zweite Kapitel. Allerdings hat Matute diese hier gekürzt, indem sie das Gespräch von Sol mit einem Gefängnisbeamten und einige daraus resultierende Überlegungen der Erzählerfigur getilgt hat. Der Eingriff in die narrative Konstruktion des Textes macht sich in diesem zweiten Kapitel auch in dessen Umfang deutlich bemerkbar: Die 20 Manuskriptseiten von *Luciérnagas*<sup>324</sup> werden in *En esta tierra* auf dreieinhalb Druckseiten reduziert.<sup>325</sup> In der unzensierten Fassung von 1953 beginnt das Kapitel mit dem Strandspaziergang von Sol und ihrem dortigen Zusammentreffen mit Chano. Daran schließt sich ihr Wiedersehen mit Cristián in Chanos Unterschlupf auf dem Tibidabo an. Die beiden verbringen dort einige Tage gemeinsam und

---

<sup>324</sup> Vgl. AGA-Manuskript L (1953: 327-348).

<sup>325</sup> EET (1955: 284-287).

werden vom Freund sporadisch mit Lebensmitteln und Neuigkeiten versorgt, da Cristián sich immer noch versteckt halten muss. Bei einer dieser Gelegenheiten berichtet Chano von dem unmittelbar bevorstehenden Einzug der nationalistischen Truppen, woraufhin Cristián beschließt, sich in die Stadt zu wagen. All diese Schilderungen fehlen im zweiten Kapitel von *En esta tierra*, wo sie erst später zur Sprache kommen werden. Die einzige inhaltliche Übereinstimmung zwischen beiden Fassungen besteht hier in der Beschreibung der Fluchtvorbereitungen der republikanischen Einwohner aus der Erzählerperspektive Sols. Das zweite Kapitel von *En esta tierra* umfasst somit nur die Darstellung des erfolglosen Gefängnisbesuchs von Sol und ihren Beschreibungen von Stadt und Menschen kurz vor dem Auftauchen der Aufständischen. Narrativ verbunden werden diese beiden Textbausteine durch eine extra hierfür geschriebene Überleitung am Ende der Gefängnis-Szene, in der Sol ihren Willen bekräftigt, Cristián finden zu wollen. Auch das Ende des zweiten Kapitels ist in *En esta tierra* anders gestaltet, streicht Matute hier doch die Darstellung, wie Cristián in der Stadt ein Päckchen Zigaretten ergattert. Ebenfalls getilgt wird in der selbstzensierten Version an dieser Stelle der Hinweis auf den sich nähernden Gefechtslärm, der vom Widerstand der republikanischen Armee zeugt, sowie aus Gründen der Textkohärenz die Feststellung Cristiáns „No somos estrellas. Somos un hombre y una mujer“,<sup>326</sup> mit der das gemeinsame Leben der beiden besiegelt wird. Auch diese beiden Textfragmente verwendet Matute in *En esta tierra* für das dritte Kapitel.

Inhaltlicher Erzählgegenstand des letzten Kapitels von *En esta tierra*, durch das das eliminierte „Finale“ *Luciérnagas* ersetzt wird, ist das Wiedersehen von Sol und Cristián. Chano, der Sol vor ihrer Haustür abpasst, führt sie zu seinem Versteck, wo die Liebenden sich in die Arme fallen. Am Ende dieses langersehnten Treffens fügt Matute die bereits erwähnte Feststellung Cristiáns ein („No, ~~no~~ somos estrellas. Somos un hombre y una mujer.“),<sup>327</sup> die sich hier perfekt in den Textverlauf integriert, da Cristián im Überschwang der Gefühle trotz der widrigen Umstände ein positives Bild ihrer Zukunft zeichnet. Daran schließt sich die Schilderung der gemeinsamen Tage in Chanos Versteck an. In einem extra für *En esta tierra* geschriebenen Textelement wird die morgendliche Katzenwäsche Sols dargestellt. Narrativ eingebunden wird diese Hinzufügung mittels der Beschreibung der nervösen Angespanntheit Cristiáns, die zum einen dem unmittelbar bevorstehenden Eintreffen der

---

<sup>326</sup> AGA-Manuskript L (1953: 348).

<sup>327</sup> EET (1955: 299).

nationalistischen Einheiten und zum anderen dem Mangel an Lebensmitteln geschuldet ist.<sup>328</sup> Deswegen entschließt er sich letztlich dazu, seinen Unterschlupf zu verlassen und mit Sol ins Stadtzentrum zu gehen. Auch hier fügt die Autorin nun einen neu verfassten längeren Textabschnitt ein, in dem Sol Cristián bittet, mit ihr zusammen ihre Mutter aufzusuchen. Ab diesem Punkt folgen die umstrukturierenden Eingriffe der Autorin einem klar nachvollziehbaren Schema: Einem aus der Version von 1953 übernommenen Textbaustein wird jeweils ein neu geschriebener beigelegt. Auf dem Weg in die Stadt sehen die beiden die Flugzeuge der *Nacionales* über Barcelona kreisen (wie im zweiten Kapitel von *Luciérnagas*). Auf dieses Fragment folgt ein neues Textelement, in dem die kriegerische Atmosphäre der Umgebung dargestellt wird.<sup>329</sup> Dieser Einschub wird wiederum mit einem Textbaustein aus *Luciérnagas* verknüpft (dort am Ende des zweiten Kapitels zu lesen), der vom Widerstand der republikanischen Seite berichtet.<sup>330</sup> Den Abschluss bildet schließlich der neu konzipierte Schluss der Fassung von 1955. Sol und Cristián befinden sich noch auf einer Straße am Stadtrand Barcelonas, als plötzlich Panzer der aufständischen Einheiten auf sie zurollen: „Al verlos, Cristián soltó el brazo de Sol y se lanzó vertiente abajo, hacia ellos, con un grito.“<sup>331</sup>

Die Effizienz, mit der Matute die Umgestaltung dieses dritten Teils vornimmt, ist beeindruckend. Durch die inhaltliche Umstrukturierung auf Kapitelebene, die Herauslösung der einzelnen narrativen Textbausteine aus ihrem Kontext und deren geschickte und effektive Neuordnung bedarf es vergleichsweise weniger Hinzufügungen, um die entstandenen Lücken und Unregelmäßigkeiten an den Texträndern sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene zu schließen. Wie schwer Matute diese selbstzensurierenden Interventionen gefallen sind, zeigt sich an eben ihrem Bestreben, den größtmöglichen Textanteil der Fassung von 1953 zu bewahren.

#### 6.2.3.1.6 Die Transformation des Romans

Das Ausmaß der dargestellten quantitativen und qualitativen Abweichungen, die im Zuge der selbstzensurierenden (und selbstkorrigierenden) Überarbeitung von *Luciérnagas* in die

---

<sup>328</sup> Ein weiteres Detail, das nur in der selbstzensurierten Fassung zu lesen ist.

<sup>329</sup> Vgl. EET (1955: 302).

<sup>330</sup> AGA-Manuskript L (1953: 348).

<sup>331</sup> EET (1955: 302-303).

Fassung von 1955 eingeschrieben wurden, ist so groß, dass hier von einem Prozess des *rewriting* gesprochen werden muss. Dieses Verfahren des „Umschreibens“ wird von André Lefevere in seiner Untersuchung von literarischen Übersetzungen wie folgt definiert: „[...] rewriters adapt, manipulate the originals they work with to some extent, usually to make them fit in with the dominant, or one of the dominant ideological and poetological currents of their time. [...] this may be most obvious in totalitarian societies“.<sup>332</sup> Nicht zuletzt wegen der ausdrücklichen Berücksichtigung von autoritären Zwängen lassen sich die Überlegungen Lefeveres auf das *rewriting*-Verfahren von *En esta tierra* anwenden:

[...] some rewritings are inspired by ideological motivations, or produced under ideological constraints, depending on whether rewriters find themselves in agreement with the dominant ideology of their time or not, other rewritings are inspired by poetological motivations, or produces under poetological constraints.<sup>333</sup>

Folgt man diesen recht groben Kategorien Lefeveres, so nutzt Matute den Prozess der *reescritura* sowohl zur selbstkorrigierenden Überarbeitung des Textes (*poetics*) als auch zur selbstzensurischen Anpassung an die Zensurkriterien (*ideology*). Dass die Wirkung dieser Eingriffe in literarische Text enorm ist,<sup>334</sup> beweist nicht zuletzt die Tatsache, dass *En esta tierra* trotz des Verbots von *Luciérnagas* zur Publikation autorisiert wird, wobei das natürlich auch von anderen außerliterarischen Faktoren (z. B. der Wahl des Zensors) konditioniert ist.

Anders als bei regulären Übersetzungsverfahren ist es hier die Autorin selbst, die den Text umschreibt. Auf die jedem Schreibprozess inhärente Facette des ‚Übersetzens‘ weist, ausgehend von dem grundsätzlich polyphonen Charakter literarischer Texte, Martin Fuchs hin:

---

<sup>332</sup> Lefevere, André. 1992. *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*. New York. Routledge. S. 8.

<sup>333</sup> Lefevere (1992: 7). Lefevere nutzt den Begriff der „patronage“ als einen der systemischen Kontrollfaktoren von Literaturproduktion, womit er eine Person oder Institution meint, die Macht im Sinne Foucaults produktiv ausübt. Lefevere (1992: 14-15). Für ein autoritäres „Herrschaftsorgan“ sind dabei naturgemäß vor allem die „ideologischen“ Aspekte eines Textes („ideology“) von Interesse. In repressiven Systemen wie dem Franquismus („undifferentiated patronage“) liegen die drei wichtigsten Komponenten – Wirtschaft, Ideologie und Status – in einer Hand. Lefevere (1992: 17). Zensur dient in erster Linie als Instrument zur Sicherung des Regimes: „[...] the literary production that is accepted and actively promoted within that social system will have to further that aim or, at the very least, not actively oppose «the authoritative myths of a given cultural formation» [...] which those in power want to control because their power is based on them.“ Lefevere (1992: 17). Vgl. für den Franquismus Kapitel 4 *Diktatur in der Literatur: Der Akt der Zensur*.

<sup>334</sup> „Rewriting manipulates, and it is effective“. Lefevere (1992: 9).

Jeder Text bildet hier eine mit einer bestimmten Praktik verschränkte Übersetzung, einen polyphonen Dialog, jeder Autor ist hier ein Vermittler oder Übersetzer: Er flicht andere Stimmen in seinen Text ein – über-setzt sie – oder lässt sie, wenn sie schon da sind, zum Tragen kommen, jeweils gefiltert (und insofern übersetzt) durch seine Interpretation.<sup>335</sup>

Diese Übersetzungsarbeit leistet Matute in *En esta tierra* aber nicht nur aus der Sicht der Schriftstellerin, sondern auch für die konträre Position des (Selbst-)Zensors. So wird die selbstzensierte Fassung von 1955 letztlich zu einem ‚Ort der Aushandlung‘, an dem die von Matute imaginierte fremde ‚Rede‘ des Zensors in Auseinandersetzung mit ihrer eigenen als Autorin tritt. Durch den Prozess des *rewriting* schreibt sie dem Text die ‚Rede‘ des Zensors sowie dessen performatives Schweigen ein.<sup>336</sup> Neben ihrer eigenen Sinnposition gelangt durch sie auch die der Zensurbehörde in den Roman. Matute sieht sich in diesem Prozess dazu gezwungen, als „Übersetzerin“ der zensorischen Autorität den Text auch aus deren Perspektive zu rezipieren und zu interpretieren. Ihre Modifikationen in V<sub>A2</sub> sind das Produkt der zum Schweigen verurteilten V<sub>A1</sub> von *Luciérnagas*.

Wie dargestellt, umfassen die von ihr vorgenommenen Eingriffe dabei sowohl Verfahren der Substitution und der „Zensur durch Reduktion“ als auch Techniken der „Zensur durch Addition“.<sup>337</sup> Erstaunlich ist dabei, mit welcher Treffsicherheit und Präzision Matute die ‚problematischen‘ Aspekte des Romans an die Vorgaben der Zensur anzugleichen weiß. Deswegen stellt sich unweigerlich die Frage, ob der Verleger Lara mit seinen guten Verbindungen zum Regime möglicherweise ‚Einblick‘ in das geheime Zensurgutachten von *Luciérnagas* nehmen konnte oder konkrete Informationen über die vom Zensor bemängelten Aspekte bekommen hat.<sup>338</sup> In den erhaltenen und zugänglichen Manuskripten von *Luciérnagas* finden sich jedenfalls keine Anmerkungen oder Streichungen von Zensoren. Das im AGA archivierte Original weist außer den handschriftlich notierten Seitenzahlen keinerlei weitere Spuren der Zensur auf. In dem Exemplar, das Matute der *Ana-María-Matute-Foundation* im

---

<sup>335</sup> „Übersetzen und Übersetzt-Werden. Plädoyer für eine interaktionsanalytische Reflexion“. In: Bachmann-Medick, Doris (Hg.). 1997. *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*. Bd. 12. Berlin. Erich Schmidt. S. 327.

<sup>336</sup> „El censor no siempre elimina un texto o impide la palabra, también puede imponerla o, [...] reescribe un texto de modo que se acomode a su ideología“. Portolés (2016: 177).

<sup>337</sup> Vgl. Eco, Umberto; Carrière, Jean-Claude. 2010. *Nadie acabará con los libros*. Barcelona. Lumen. S. 186-187. Anders als bei der Definition Ecos, handelt es sich bei dieser Strategie in *En esta tierra* aber nicht um die Überflutung mit irrelevanten Informationen, durch die die Aufmerksamkeit von bedeutenden Inhalten abgelenkt wird, sondern um die gezielte Ergänzung von Facetten und Aspekten, die die vordergründige Befriedigung der zensorischen Ansprüche und Erwartungen zum Ziel haben.

<sup>338</sup> Solche für die Amtszeit von Robles Piquer bestätigten Fälle können auch für die Jahre unter Pérez Embid als *Director General de Información* nicht ausgeschlossen werden.

Howard Gotlieb Archival Research Center gestiftet hat, finden sich nach Auskunft des Forschungsarchivs zwar einige handschriftliche Vermerke, die aber nicht vom Zensor, sondern entweder von der Autorin oder ihrem Verlagslektor stammen, handelt es sich dabei doch um Änderungen einzelner Wörter, Akzentkorrekturen u. ä.<sup>339</sup> Zudem weist der Zensor in seinem Gutachten zu *Luciérnagas* ausdrücklich darauf hin, dass er keine konkreten Textstellen mit Verstößen gegen die Zensurkriterien nenne, da er den Roman insgesamt als „verwerflich“ betrachte. Matute selbst erklärte 2010: „Había quitado todo lo que me habían dicho que quitara“.<sup>340</sup> Sie präziserte hier allerdings nicht, ob sie diese Anweisungen von der Zensurbehörde oder durch ihren Verleger bekommen hatte. Ein selbstzensiertes Manuskript erwähnte sie in keinem Moment, so dass wohl davon ausgegangen werden muss, dass, sollte sie konkrete Hinweise auf problematische Themen in *Luciérnagas* erhalten haben, diese von Lara stammten.

Wenn sie aber über keine behördeninternen Informationen verfügt hat, würde das bedeuten, dass sie das konfliktive Potential der problematischen Textpassagen selbstständig hat einschätzen müssen. Dass sie dazu nach ihren ersten Erfahrungen mit der Kontrollbehörde in der Lage war, bestätigte die Autorin in dem Interview mit Knetsch.<sup>341</sup> Zum Zeitpunkt der *reescritura* von *En esta tierra* war sie aber abgesehen von dem Publikationsverbot für *Luciérnagas* nur mit *Los Abel* sechs Jahre zuvor in Konflikt mit der Zensurbehörde geraten. Die anderen Prosatexte *La pequeña vida* (1953), *Fiesta al noroeste* (1953) und *Pequeño teatro* (September 1954) hatten die Begutachtung der Zensoren ohne Eingriffe überstanden.

#### 6.2.3.1.7 Das Resultat der selbstzensierenden Anpassungen

Dass ihre an einigen Textstellen deutlich skeptische Haltung gegenüber der katholischen Glaubenslehre und deren Institutionen eine Überschreitung der Zensurgrenzen darstellt, war Matute zweifellos auch ohne explizite Hinweise klar. Die von ihr in *En esta tierra* angewandte Strategie, die Aussagen religiösen Inhalts durch die konkrete Bezugnahme auf das Deuteronomium zu ‚legitimieren‘ und dadurch vor der Zensur zu schützen, zeitigt den

---

<sup>339</sup> Dass aber auch dieses Manuskript für die Zensur angefertigt worden war, beweist der Stempel der Behörde auf dem Titelblatt. Wie viele Kopien eines Textes zur Überprüfung eingereicht werden mussten, konnte bisher nicht geklärt werden. Bei Larraz findet sich hierzu lediglich die Information, dass der Zensur zusammen mit dem Antrag auf Einreichung mehrere Exemplare vorgelegt werden mussten. Larraz (2014: 78).

<sup>340</sup> Matute (Interview 2010).

<sup>341</sup> Knetsch (1999: 50, Fn. 108).

gewünschten Effekt. In jedem Fall ist es aber auffällig, wie sehr sie mit den Zitaten des fünften Buchs Mose der Beanstandung des Zensors entgegenkommt, eine positive Referenz auf biblische Persönlichkeiten herzustellen.

Auch durch die selbstzensurierenden Eingriffe bei anderen ‚kritischen‘ Textstellen religiöser Natur (wie z. B. den existentialistischen Reflexionen Sols oder den Hinweisen auf nicht akzeptable Vorgänge in der katholischen Mädchenschule) ‚korrigiert‘ die Autorin explizit das, was der Zensor in seinem Gutachten als „Mangel an katholischem Geist“ kritisiert hatte.

Andere fundamentale, für die Zensur schwierige Aspekte modifiziert sie jedoch nicht: Hier lässt sich an erster Stelle die Figur des Anarchisten Pablo nennen, dem die Rolle des ‚irdischen‘ Propheten zugeschrieben und durch den die Verbindung zu dessen biblischen Gegenpart Mose hergestellt wird. Auch den Selbstmord und das Bekenntnis Eduardos, dass er nicht an Gott, sondern nur an seine eigene Körperlichkeit glaube, lässt die Autorin unangetastet.<sup>342</sup> Die streng nach katholischen Normen lebende Großmutter Sols wird als bigotte egoistische Frau mit ausgeprägter Neigung zur Gier dargestellt und repräsentiert damit den Typus der scheinheiligen Christin, der in fast allen Romanen der Autorin angeprangert wird.<sup>343</sup> Die grundsätzlichen Zweifel Matutes gegenüber der katholischen Glaubenslehre kommen auch in *En esta tierra* in einigen Reflexionen Sols noch unzensiert zum Ausdruck. So heißt es an einer Stelle beispielsweise „«Si pido fe a Dios, es que tengo fe. No comprendo a quién se puede pedir fe, cuando no se tiene.»“<sup>344</sup> und an einer anderen „¡Qué extraña afición a venerar llagas, goterones de sangre!, pensaba Sol.“<sup>345</sup>

Dass sie sich mit ihrer im Text wahrnehmbaren skeptischen Einstellung hinsichtlich der Politik des franquistischen Regimes auf äußerst zensursensiblen Terrain bewegte, muss ihr ebenfalls klar gewesen sein. Als sichtbarste Konsequenz hiervon zeugen die umfangreichen Eingriffe in den dritten Teil *Luciérnagas*. Andere sozialkritische Passagen, die nicht gegen das franquistische Dogma verstoßen, werden in *En esta tierra* übernommen (etwa der Angriff auf den Geldverleiher, der hier in der Zeit der Zweiten Republik situiert ist). Die Verdeutlichung republikanischer und nationalistischer Positionen zulasten des humanistischen Idealismus sowie eine tendenziöse Konnotation der republikanischen Kriegspartei gehören zu den weiteren

---

<sup>342</sup> „La vida tiene sentido desde el momento en que se prescinde de Dios. Si no pensamos que hay alguien que valora nuestras acciones, vivir tiene un sabor distinto, más completo... El único pecado en que yo creo es traicionar esta vida nuestra.“ EET (1955: 106).

<sup>343</sup> „La abuela, que tan severa e intransigente era para ciertas materias, por otra parte se le presentaba como un ser desatado y voraz, lleno de glotonerías físicas y espirituales. Era avara, amaba los objetos de oro como un negro, comía con gula.“ EET (1955: 24).

<sup>344</sup> EET (1955: 17-18).

<sup>345</sup> EET (1955: 120).



selbstzensurischen Maßnahmen Matutes. Welche große Wirkung diese zum Teil minimalen Änderungen haben, zeigt sich u. a. an einer Textstelle, wo sie den aufständischen Truppen nur durch die Nutzung des Begriffs „Armee“ Legitimität verleiht: „Los republicanos huían presurosos ante el avance del Ejército Nacional“.<sup>346</sup> Zu diesem Themenbereich zählt auch die explizitere Ideologisierung des pro-nationalistisch gesinnten Cristián, die in ihrer erzählerischen Ausgestaltung dem Vergleich mit dem anarchistischen Bruder aber nicht Stand hält. Matute widmet der Entwicklung Pablos zum Anarchisten fast ein ganzes Kapitel, in dem sie diese detailliert und als logische Konsequenz seiner sozialen Biografie darstellt. Die nationalistische Überzeugung Cristiáns hingegen wird lediglich an verschiedenen Stellen im Text festgestellt und vage als Produkt jugendlicher Ideale präsentiert.

Dass auch die Darstellung des Bürgerkriegs zu den für die Zensur heiklen Themen gehört, war Matute sicherlich ebenfalls bewusst. So bleibt ihr hier nichts anderes übrig, als die zensurkritischen Passagen ausdrücklich in den Verantwortungsbereich der republikanischen Seite zu verschieben oder die Beschreibungen so allgemein zu formulieren, dass dadurch keiner der beiden Seiten Schuld zugesprochen wird.<sup>347</sup> In den Passagen, in denen es der Autorin in erster Linie um die Darstellung der sinnlosen Unmenschlichkeit des Krieges für alle Beteiligten geht, lässt sie dem Leser vor allem in der Konstellation der Brüder Cristián und Pablo mit ihren antagonistischen Ideologien Raum für eigene Schlussfolgerungen. Während Pablo für die Belange der Arbeiter und sozial Marginalisierten eintritt, zu diesem Zweck auch Gewalt ausübt und so zu einer führenden Persönlichkeit und Täter wird, verharrt der nationalistische Cristián passiv in seinem Versteck, um an der Front nicht gegen die „Seinen“ kämpfen zu müssen. Dennoch sind die Figuren nicht in einer einfachen Gegenüberstellung von ‚gut‘ und ‚böse‘ angeordnet, da Pablos Handlungen nicht nur altruistische, sondern auch egoistische Motive zugrunde liegen. Was das Kain-und-Abel-Motiv betrifft, so ist die Fassung von 1953 näher am biblischen Original als *En esta tierra*. Zwar stirbt Pablo nicht direkt durch die ‚Hand‘ seines Bruders, aber eine indirekte Verbindung besteht, ist es doch eine Bombe der franquistischen Luftwaffe, die ihn so schwer verletzt, dass er sich das Leben nimmt. Zum Träger des Kain-Mals wird Cristián jedoch nicht aus Neid und Zorn über die privilegierte Stellung des Bruders, sondern weil er zwischen die ideologischen Fronten einer historischen Entwicklung gerät und somit auch Opfer ist. Durch die Streichung des letzten Kapitels im dritten Teil des Romans geht all dies in *En esta tierra* verloren. Hier sterben beide Brüder (direkt und indirekt) durch die

---

<sup>346</sup> EET (1955: 266).

<sup>347</sup> Als Beispiel hierfür kann der folgende Satz dienen: „Amanecían unos aviones o unos barcos y dejaban el suelo empapado de muerte.“ EET (1955: 45).

vorrückende aufständische Armee, so dass das vielschichtige Motiv der verfeindeten Brüder auf eine ideologische Opposition reduziert wird.

Was die moralischen Tabuüberschreitungen betrifft, so hatte der Zensor von *Luciérnagas* nur allgemein auf die zerstörerische ‚Essenz‘ des Romans im Hinblick auf die grundlegenden moralischen Werte hingewiesen, ohne konkrete Beispiele zu nennen. Tatsächlich nimmt Matute hier wenig selbstzensurierende Änderungen vor: In der Fassung von 1955 streicht sie den Begriff „Abtreibung“ und wählt für die Schilderung der Liebesszene von Sol und Cristián weniger sinnlich konnotierte Wörter. Dafür bleiben aber andere Episoden unmoralischen Inhalts von verschiedenen Nebenfiguren unangetastet. Dazu gehört die Entjungferung der vierzehnjährigen Cloti durch „Herrn Paco“, die von der Zuhälterin „La Gallega“ vermittelt worden war.<sup>348</sup> Auch den Vergleich der ‚Professionalität‘ französischer und spanischer Prostituierter übernimmt Matute in *En esta tierra* ohne weitere Modifikationen.<sup>349</sup> Die kurze eindrucksvolle sexuelle Begegnung von anarchistischen Weggefährten Pablos wird nur in stilistischer, nicht aber in selbstzensorischer Hinsicht überarbeitet.<sup>350</sup> Was den Gebrauch von Tabuwörtern betrifft, so waren diese bereits in der Fassung von 1953 nur angedeutet.<sup>351</sup> Einen kleinen Unterschied zwischen beiden Textvarianten gibt es hier bei der Andeutung des Wortes „cabronada“. Heißt

---

<sup>348</sup> „Le fué algo difícil convencerla [a Celia/Cloti], pero bien pudo serlo más. «A los catorce años, todas tienen escrúpulos. ¡Como si no fuese eso cosa de la vida, y no pasase, al fin, siempre igual!» El señor Paco, cincuentón y rijoso, propietario de granos, la tenía vista y mirada. Que tuviese hijas de su edad, poco se le importaba. Él no sabía de melindres, ni la conciencia le era un peso. [...] La Gallega hizo lo que faltaba. Cayó el medio «saco» — ella hubiese querido que fuese entero, pero no hubo manera—, y Cloti se encontró, de un solo golpe, como si lo hubiera soñado en una noche de hambre, metida en una vida extraña, que, fatalmente, fue haciéndose regular.“ EET (1955: 61-62).

Der Name Paco, Abkürzung für Francisco, ist in Spanien weit verbreitet. Auch Franco selbst wurde von seinem engeren Familien- und Freundeskreis mit diesem Spitznamen gerufen, was zu dem Gedanken verlockt, dass die Autorin mit der Wahl des Namens möglicherweise eben diese Assoziation nahelegen wollte. Die Tatsache, dass es sich dabei um einen sehr gängigen Vornamen handelt, kann ihr hier als Schutz gegen die Zensur gedient haben. Zwei weitere, im Text genannte Angaben stützen diese Hypothese. Zum einen das Alter: 1955, als der Roman veröffentlicht wurde, war Franco zwar bereits 63 Jahre alt. Geht man aber von der Zeit aus, in der die erste Version des Textes geschrieben wurde (Ende der 40er Anfang) so würde die Altersangabe der Figur in etwa der Francos entsprechen. Darüber hinaus war er ebenfalls Vater einer Tochter. Sollte Matute tatsächlich diese Intention verfolgt haben, so entspräche dies der Profanation des *Caudillo*. Die Autorität und Glaubwürdigkeit des obersten staatlichen Wächters über die spanische Moral, dessen strenge Ansichten sich auch in den Zensurkriterien manifestieren, wären damit völlig in Frage gestellt.

<sup>349</sup> „Las españolas, más individualistas, no tenían aún, de eso del amor, un sentido tan rigurosamente profesional. «La zorra española, quiere camparlas por donde le apetezca» —dijo el bizco, con su invariable sonrisa—. «No se aviene a la vida en claustrillo, al horario y al precio fijo —añadió—. Cae en una casa si las cosas van mal dadas. Pero, a poco que se defienda con su tipo, por los cafés y las plazas, no para aquí.»“ EET (1955: 80-81).

<sup>350</sup> „La mujer de Tristán, que venía corriendo, gritando, no se sabía si de amor o de rabia, se echó encima de su hombre. Torpes, cayeron al suelo, borrachos. En el suelo mismo, rebuscaron con ansia su amor triste y sucio. [...] Solamente Tristán y su mujer, ebrios, con el fin del mundo en sus vidas, se quedaron junto al fuego panza abajo y panza arriba.“ EET (1955: 198).

<sup>351</sup> „Esto os servirá de escarmiento, golfos, hijos de...“ und „Daniel decía: «Al muy... no le falta nada ahí dentro.»“ AGA-Manuskript L (1953: 88, 265)/EET (1955: 87, 233).

es in *Luciérnagas* „No puedes hacerme esta c...“,<sup>352</sup> so ‚verdeutlicht‘ Matute den Hinweis auf dieses Schimpfwort in *En esta tierra* durch die Hinzufügung des zweiten Buchstabens: „No puedes hacerme esta ca...“.<sup>353</sup> Nur an einer Stelle taucht der Begriff „marica“ unzensiert in beiden Fassungen auf.<sup>354</sup>

Der Themenbereich aber, der für Matute nicht so offensichtlich als problematisch für die Zensur zu identifizieren war, umfasst die Eltern-Kind-Beziehungen. Dennoch ändert sie auch hier die distanzierte geringschätzige Art und Weise, mit der die Soto/Barral-Brüder in *Luciérnagas* von ihrem Vater sprechen. Eine ähnliche Haltung, die Eduardo seinem Vater gegenüber an den Tag legt, wird jedoch nicht modifiziert. Neben diesem „respektlosen“ Verhalten der nachfolgenden Generation bemängelt der Zensor zudem deren Ablehnung der traditionellen, für den Franquismus grundlegenden konservativen Ideale. Tatsächlich suchen die Söhne und Töchter in diesem Roman einen anderen, eigenen Weg jenseits sozialer Klassen und gesellschaftlicher Konventionen. Durch die traumatischen Kriegserfahrungen hat sich bei den jungen Protagonisten ein Bewusstsein über das instabile Fundament des sozio-politischen Modells der spanischen Vorkriegsgesellschaft formiert, das sie auch die strukturelle soziale Ungerechtigkeit des Systems erfassen lässt. Aus dieser fundamentalen Erkenntnis zieht jede Figur eigene Schlüsse: Pablo und Cristián suchen einen Ausweg durch die Hinwendung zu bestimmten Ideologien, Sol und Eduardo durch die Abkehr von der durch Klassen strukturierten gesellschaftlichen Norm. Auch hier nimmt die Autorin einige Veränderungen vor, die aber auf den grundlegend pessimistischen Ton des Romans keine große Auswirkung haben. Durch die Tilgung des letzten Kapitels von *Luciérnagas* wird dem Leser in *En esta tierra* der Versuch Sols vorenthalten, ein selbstbestimmtes Leben außerhalb des geschützten und privilegierten großbürgerlichen Daseins zu führen.

### 6.2.3.2 Die Zensurgeschichte von *En esta tierra*

Im Mai 1955 wird der selbstzensierte Roman mit dem neuen Titel von der Autorin selbst (und nicht mehr durch Ramón Eugenio wie noch zwei Jahre zuvor) zur Zensur vorgelegt.<sup>355</sup>

---

<sup>352</sup> AGA-Manuskript L (1953: 283).

<sup>353</sup> EET (1955: 249).

<sup>354</sup> „«Es ese marica de Eduardo, amigo de Daniel“ heißt es in *Luciérnagas*. AGA-Manuskript L (1953: 148). Die leicht veränderte Passage in *En esta tierra* lautet: „Con que es ese marica amigo de Daniel“. EET (1955: 140).

<sup>355</sup> AGA GA 2687-55; Sign. 21/11093.

Die Tatsache, dass die Einreichung auch dieses Mal nicht durch einen Verlag vorgenommen wird, könnte darauf hindeuten, dass Matute wegen der ‚Vorgeschichte‘ des Textes zu diesem Zeitpunkt noch keine endgültige Zusage eines Editors für dieses schwierige Buchprojekt hatte. Möglich ist aber auch, dass der Verlag Éxitos bis zur endgültigen Druckgenehmigung der Zensurbehörde im Hintergrund bleiben wollte. Auffällig ist in jedem Fall die hohe Auflagenzahl von 5.000 Exemplaren, die Matute hier angegeben hat, und die ihr in finanzieller Hinsicht etwas Erleichterung verschaffen sollte.<sup>356</sup> Die Eröffnung dieses Zensurverfahrens mit der Aktennummer 2687-55 ist mit Datum 12. Mai 1955 auf der Karteikarte vermerkt. Einen Tag später wird der Text dem kirchlichen Zensor Miguel de la Pinta Llorente (mit der Nummer 25) übergeben. Dieser legt sein Gutachten, in dem er die Autorisierung des Textes empfiehlt, am 26. Mai vor:

„En esta tierra“, Ana María Matute traza la historia de una familia de Barcelona, durante el periodo rojo. La novelista acusa contrastes, broncos y desgarrados unos, suaves y humanos, otros. La transcripción objetiva de aquellas pesadillas se entrelaza con unos breves pasajes sentimentales. La obra esta escrita con pulcritud y finura. Puede publicarse.<sup>357</sup>

Der *Lektoratsleiter* Rumeu de Armas bestätigt diesen Entscheid zwei Tage später auf dem Formular zur Einreichung. Die offizielle Druckgenehmigung wird am 30.5. durch die drei hierarchischen Instanzen auf der dritten Seite des Gutachtenvordrucks erteilt: Neben Rumeu de Armas unterzeichnen auch der Leiter der Sektion Joaquín de Úbeda de San Andrés und der Direktor der Zensurbehörde Florentino Pérez Embid. Wurden die Gutachten, selbst bei kritischen Texten mit Streichungsempfehlungen, normalerweise nur vom *Lektorats-* und *Sektionsleiter* abgezeichnet, so bestätigt die Unterschrift von Pérez Embid, dass *En esta tierra* wegen des vorherigen Verbots mit besonderer Aufmerksamkeit behandelt worden war. Dennoch reicht ein einziges Gutachten für die Autorisierung von *En esta tierra* aus, was von dem hohen Ansehen zeugt, das der Zensor Pinta Llorente in der Behörde genießt.

Betrachtet man dessen *informe* etwas genauer, so fällt als erstes auf, dass er für die zeitliche Verortung des Textes den im Jargon der Zensoren üblichen negativ konnotierten Begriff der „periodo rojo“ nutzt. Allerdings erwähnt er nicht explizit den zensursensiblen Terminus „Bürgerkrieg“ in einer seiner euphemistischen Formen (so wie er das in anderen Gutachten tut),

---

<sup>356</sup> Die Stückzahl der zuvor publizierten Romane liegen im Fall von *Fiesta al Noroeste* bei 1.500 und für das mit dem *Premio Planeta* ausgezeichnete Werk *Pequeño teatro* bei 2.000 Exemplaren.

<sup>357</sup> AGA GA 2687-55; Sign. 21/11093.

was auch Mitte der 50er Jahre noch dazu geführt hätte, den Roman mit Vorsicht zu behandeln. Sehr deutlich weist er aber auf die Gegensätze hin, die Matute in diesem Text nicht nur schildere, sondern anklage. Er beschreibt allerdings nur deren erzählerische Umsetzung und Intensität, nicht den Inhalt. So verfährt er auch im nächsten Satz, wo er anmerkt, dass die Geschehnisse in objektiver Art und Weise dargestellt seien, ohne den Erzählgegenstand der Handlung zu konkretisieren. Interessant ist dabei die Wahl des Begriffs „Albträume“, mit dem er auf die Kriegsereignisse anspielt. Dieses subjektiv konnotierte Wort, das von Menschlichkeit zeugt, unterscheidet sich deutlich von den Termini des offiziellen Sprachgebrauchs.<sup>358</sup>

Neben der professionellen Wertschätzung, die der Gutachter in der Zensurbehörde genießt, ist es sicherlich dieser allgemeinen Einschätzung auf der Metaebene und dem expliziten Hinweis auf die sachliche Darstellung der Kriegsereignisse zu verdanken, dass weder der *Lektoratsleiter* Rumeu de Armas noch der Sektionschef Úbeda de San Andrés eine weitere Begutachtung des Textes anordneten. Das in den 50er Jahren stark angewachsene Volumen von Romanen mit Bürgerkriegsthematik hatte dazu geführt, dass dieses Thema von der Zensur immer dann geduldet wurde, wenn es in ‚objektiver‘ Art und Weise behandelt wurde. Insofern kann dieser Hinweis Pinta Llorentes durchaus als Zeichen der Entwarnung an die Entscheidungsbefugten gewertet werden.

Nur in der Beurteilung des literarischen ‚Wertes‘ des Textes und dem Hinweis auf die eindrückliche Darstellung der Schattenseiten des Bürgerkrieges stimmt das Gutachten Pinta Llorentes mit dem des Zensors von *Luciérnagas* überein. Bei allen anderen Aspekten nutzen die zwei *Lektoren*, trotz ihres möglicherweise gemeinsamen kirchlichen Hintergrunds, den individuell-subjektiven Spielraum bei der Bewertung des Romans sehr unterschiedlich. Natürlich hängt das auch damit zusammen, dass Pinta Llorente die selbstzensierte Variante des Romans begutachtete, so dass Matute das von ihr mit der ‚Überarbeitung‘ des Textes angestrebte Ziel erreicht hat.

In beiden Beurteilungen wird der Ort der Handlung erwähnt, aber schon bei dem Hinweis auf die zeitliche Einordnung des Geschehens zeigen sich erste, auch formale Differenzen: Spricht der Zensor von *Luciérnagas* in überkorrekter Art von „den schweren Jahren des *Movimiento*“, so verortet Pinta Llorente es unkonventioneller in der „rot“ regierten Zeit der Zweiten Republik. Sehr große Diskrepanzen zwischen den beiden Gutachten zeigen sich bei vielen anderen zensurrelevanten Gesichtspunkten, findet Pinta Llorente doch keine Hinweise auf die massiven

---

<sup>358</sup> Pinta Llorente demonstriert hier Selbstsicherheit und Menschenverstand, weicht er nicht nur vom offiziellen Code ab, sondern offenbart auch eine humane Sichtweise.

‚Vergehen‘, die den Zensor von *Luciérnagas* gut eineinhalb Jahre zuvor noch zur Verbotsempfehlung bewegt hatten: Er nimmt weder eine gegen das katholische Dogma gerichtete Haltung noch Kritik an kirchlichen Institutionen wahr und erkennt auch keine Respektlosigkeit in deren Darstellung. Im Hinblick auf die Moral weist er nur auf einige Liebesszenen hin, ohne diese weiter zu beurteilen. Angriffe auf die Politik des Regimes oder die Grundsätze des *Movimiento Nacional* stellt er nicht fest. Tatsächlich zeichnet sich das Gutachten dieses Zensors nicht nur durch dessen knappe Effizienz aus, sondern auch durch all die nicht erwähnten Aspekte: Inhaltliche Themenschwerpunkte wie die Klassenunterschiede und die soziale Ungerechtigkeit werden ebenso wenig genannt wie das religiöse Motiv des Deuteronomium. Pinta Llorente bemängelt weder den nach wie vor vorhandenen pessimistischen Grundton noch findet er Anzeichen für die „destruktive“ Essenz des Textes, die der Zensor von *Luciérnagas* als Bedrohung der grundlegenden Werte der spanischen Gesellschaft eingestuft hatte. In narrativer Hinsicht beschränkt er sich bei seiner Einschätzung auf die positive Bewertung des literarischen Stils der Autorin und die Hervorhebung der objektiven Erzählperspektive. Er verliert kein Wort über die erzählerische Ausgestaltung und ordnet den Text auch in keine der literarischen Strömungen ein, so wie er das bei anderen Gutachten getan hat.

Spätestens mit der Ende Mai erteilten Genehmigung zur Publikation muss Ana María Matute mit der Suche nach einem Verlag begonnen haben, sofern es nicht schon vorab mündliche Absprachen mit Éxito gegeben hatte. Im Impressum der gedruckten Exemplare wird Oktober 1955 als Zeitpunkt der Veröffentlichung genannt. Die offizielle Hinterlegung der fünf Pflichtexemplare für das Depot nimmt der Verlag am 12. November vor.<sup>359</sup> Auf der vierten Seite des Gutachtenformulars sowie auf der Karteikarte zum Zensurvorgang ist das Datum des mit der Hinterlegung zum Abschluss gebrachten Verfahrens mit 11.11. angegeben. Bereits Mitte November wirbt der *Círculo de Lectores* mit *En esta tierra* um neue Abonnenten.<sup>360</sup>

---

<sup>359</sup> In dem Vordruck hierfür heißt es wie folgt: „En el día de la fecha, se hace entrega en la Sección de Inspección de Libros (Dirección General de Información), a los efectos de depósito legal y archivo, de cinco ejemplares de la obra titulada [En esta tierra] de la que es autor [Ana María Matute]. El editor que suscribe declara bajo su responsabilidad, que los ejemplares presentados son de idénticas características a los que se distribuyen a partir de esta fecha, y que el contenido de la obra concuerda rigurosamente con el de las galeras que al efecto fueron autorizadas.“

<sup>360</sup> „Suscríbase usted ahora aprovechando la aparición de la magnífica novela *En esta tierra* por Ana María Matute, la famosa autora española, finalista del «Premio Nadal» 1947 y ganadora del «Premio Café Gijón» 1952 y del «Premio Planeta» 1954.“ 17.11.1955. In: *ABC*. Madrid. S. 2. In der beigegefügtten Synopse des Romans wird pikanterweise der Tabubegriff „Guerra Civil española“ gebraucht, was der Zensurbehörde offensichtlich entgangen ist.

Matute aber bereut ihre ‚Überarbeitung‘ schnell, die sie als ‚Einknicken‘ vor der Zensur empfindet. Aus diesem Grund verbietet sie eine Wiederauflage von *En esta tierra*, nachdem die ersten 5.000 Exemplare vergriffen sind.<sup>361</sup> Zwanzig Jahre später distanziert Matute sich auch in dem schon erwähnten Prolog zum zweiten Band ihres Gesamtwerks ausdrücklich von der selbstzensierten Version:

Huelga decir que el desdichado engendro significó y significa para mí una suerte de claudicación muy costosa de digerir. Por lo que reniego pública y abiertamente de él y, en consecuencia, evito su presencia en esta recopilación de lo que ha constituido mi trabajo –si no bueno, cuando menos honesto– a lo largo de estos años.<sup>362</sup>

### 6.2.3.3 Die nationale und internationale Rezeption des Romans

Nach der zügig durchlaufenen Zensurkontrolle wird die erste und einzige Auflage von *En esta tierra* im Oktober 1955 veröffentlicht. In den wenigen zeitnahen Literaturkritiken zu dieser selbstzensierten Textvariante fallen die Urteile sehr unterschiedlich aus. Zu den vier hier dargestellten Artikeln gehört u. a. eine Kurzrezension in *LV* (deren Verfasser namentlich nicht genannt wird), in der der Roman als Rückschritt in der literarischen Entwicklung Matutes bezeichnet wird.<sup>363</sup> Habe die Autorin mit *Fiesta al Noroeste* und *Pequeño teatro* einen innovativen künstlerischen Weg eingeschlagen, so sei sie von diesem mit *En esta tierra* wieder abgekommen, so der Kritiker. Als mögliche Erklärung für den qualitativen Unterschied verweist er auf die Tatsache, dass *En esta tierra* bereits Jahre zuvor entstanden sei und trotz der vorgenommenen Überarbeitung nicht mehr zeitgemäß erscheine. Das herausragende erzählerische Talent Matutes ist für diesen Rezensenten aber unbestritten. Nicht ganz so kritisch zeigt sich Melchor Fernández Almagro, der in dem Roman durchaus eine Entwicklung im Umgang mit der Sprache feststellt.<sup>364</sup> Zu den interessantesten Aspekten des Werks gehören für ihn weniger die Handlung als vielmehr die Figuren und die Schilderungen des Milieus und der

---

<sup>361</sup> In einem Artikel der Zeitschrift *Destino* vom April 1961 heißt es noch, dass eine neue Auflage des Romans in Vorbereitung sei: „«En esta tierra» (de la que Ediciones Destino prepara una nueva edición)“. Die Entscheidung gegen eine zweite Auflage muss von der Autorin demzufolge in diesem Zeitraum getroffen worden sein. Vgl. „Ana María Matute y su obra en el extranjero“. 8.4.1961. In: *D.* Nr. 1235. S. 35. 1965 formuliert Matute ihre Ablehnung dieser Textfassung in einem Interview mit Díaz Winecoff mit deutlichen Worten: „I don’t like that novel at all; I hate it. I am in no way satisfied with it.“ Díaz Winecoff (1971: 62).

<sup>362</sup> *Oc II* (1975: 10).

<sup>363</sup> „«En esta tierra», de Ana María Matute“. 25.1.1956. In: *LV*. S. 12.

<sup>364</sup> Fernández Almagro, Melchor. „Una novela de Ana María Matute“. 14.3.1956. In: *LV*. S. 8.

Kriegsatmosphäre. Herausragend seien die Beobachtungsgabe der Autorin und die präzise Charakterisierung der Figuren. Zu einem positiven Urteil kommen Antonio Vilanova in *Destino* und Joaquín de Entrambasaguas in der *Revista de Literatura*.<sup>365</sup> Vilanova bewertet diese „neue“ Textversion als vollendet und perfekt, mit solider narrativer Struktur, ungewöhnlicher Kraft, dichterischer Suggestion und einem Rhythmus, der sich kontinuierlich steigere. Für ihn ist Matute eine einflussreiche und originelle Autorin, die ihre Inspiration nicht in Ideen oder Überzeugungen, sondern im Leben selbst finde. Entrambasaguas geht sogar noch einen Schritt weiter, wenn er *En esta tierra* nicht nur zum bis dahin besten Roman der Autorin, sondern auch zu einem der beachtenswertesten Texte der zeitgenössischen spanischen Literatur überhaupt erklärt. Die literarische Begabung und Kraft Matutes hätten sich erst durch die Thematik und die narrative Technik in *En esta tierra* vollständig entfalten können.

Die unterschiedliche Beurteilung der Rezensenten manifestiert sich auch in der Beschreibung ihres Stils. Für den Kritiker des *LV*-Beitrags liegt der Schlüssel dazu im poetischen Ton, mit dem Situationen und Figuren gekonnt beschrieben würden. In den Dialogen gleite dieser jedoch zuweilen ins Schwülstige ab. Vilanova betrachtet als das herausragendste stilistische Merkmal Matutes deren intuitive Erfassung der Dinge. Im Zusammenspiel mit ihrer außergewöhnlichen Expressivität verleihe dies den Beschreibungen eine besondere Plastizität und dichterische Wirkung. Entrambasaguas hebt die natürliche, nüchtern-spontane Klarheit des eleganten Stils Matutes hervor. Die von der Autorin verwendete Alltagssprache berge eine besondere literarische Ausdruckskraft, voller Witz und Transparenz.

Bemängelt wird sowohl von dem Rezensenten in *LV* als auch von Fernández Almagro das forcierte Ende des Romans. Der Tod der Figur Cristiáns überzeuge nicht. Diesem Urteil schließt sich Vilanova an, der diesen Protagonisten insgesamt als „künstlich“ bezeichnet. Noch kritischer bewertet er allerdings dessen Bruder Pablo, der ihm wenig gelungen und oberflächlich erscheint. Die Intention der Autorin, die Lebensgeschichte des Anarchisten, seine moralische Profilierung und seine konfus anmutende ideologische Gesinnung als Beispiel für bestimmte sozio-politische Konstellationen des Vorkriegs-Spaniens zu präsentieren, sei misslungen. Entrambasaguas zentriert seine Kritik auf den bisweilen überhand nehmenden falschen Realismus, der trotz effizienter Gewandtheit und sprachlicher Ausdruckstärke den Text beeinträchtige. Für den nicht identifizierten *LV*-Kritiker hingegen beruhen die

---

<sup>365</sup> Vilanova in *D* (28.1.1956: 30) und Entrambasaguas, Joaquín de. „Matute, Ana María: En esta tierra“. 1-6/1956. In: *Revista de Literatura*. S. 186-187.



sprachlichen Mängel auf dem „barocken“ Ton in den Beschreibungen, der die feine Psychologisierung der Figuren sowie das ausgewogene Gleichgewicht und die präzise Ausdrucksweise des Textes überlagere. Darüber hinaus kritisiert er die dargestellten Erfahrungen als „aus zweiter Hand“. Die von der Autorin zur Abbildung der Wirklichkeit verwendete Mischung aus Fantasie und Realitätsbeobachtungen überzeuge nicht immer und auch der literarische *tremendismo*, dessen Grausamkeit auf rein künstlerische Erwägungen zurückgehe, könne heute keinen Eindruck mehr machen.

#### 6.2.3.3.1 Hinweise auf die zensorischen Probleme

Für den Zensurkontext von Interesse ist, dass zwei der Rezensenten darauf hinweisen, dass es sich bei *En esta tierra* nicht um die originale, sondern um eine ‚überarbeitete‘ Version des Romans handelt. Es ist anzunehmen, dass die Zensurgeschichte dieses Textes im Kreise der Literaturkritiker bekannt gewesen ist, war *Luciérnagas* doch bis in die Endrunde der Auswahlverfahren von zwei Literaturpreisen gekommen, aber nie veröffentlicht worden. Der namentlich nicht bekannte Kritiker weist ausdrücklich auf die Überarbeitung des Textes hin, da er hier den Grund für die qualitative ‚Regression‘ vermutet:

La pujante carrera de la joven escritora barcelonesa [...] sufre en esta ocasión [...] un ligero eclipse. Quizá por tratarse de una novela relativamente antigua [...] ampliada y refundida para esta singladura, pero cuyo núcleo inicial no ha escapado a la acción del tiempo conforme mudaban las condiciones del mundo y las modas literarias.<sup>366</sup>

Auch bei seiner Anmerkung, dass der Text sich bis zur Hälfte sehr positiv entwickle, um dann spürbar nachzulassen, kommt er erneut auf diese Tatsache zu sprechen: „Sin duda por tratarse de obra anterior, primeriza con la desgana consiguiente al volverla a coger para botar un nuevo libro.“ Mit dieser Argumentationsweise bestätigt der Kritiker, was Matute selbst beklagt hatte: Die qualitative Verschlechterung literarischer Texte durch die zensurbedingten Interventionen und Modifikationen.<sup>367</sup> Da er aber weder die Zensur noch einen anderen Grund für die verzögerte Publikation nennt, wirft diese Feststellung ein schlechtes Licht auf die Autorin: Anstatt einen neuen Roman zu schreiben, habe sie einen älteren einfach ‚nur‘ überarbeitet.

---

<sup>366</sup> O. A. in *LV* (25.1.1956: 12).

<sup>367</sup> Vgl. *Oc II* (1975: 7).

Antonio Vilanova, ein Matute von Anfang an zugeneigter Kritiker, widmet dem ‚Schicksal‘ des Romans sehr viel mehr Raum.<sup>368</sup> Er tut dies, da für ihn die Tatsache, dass einige ihrer Werke nicht zeitnah publiziert werden konnten, ein Grund dafür ist, dass der Autorin in Spanien bisher nicht die Anerkennung zuteil geworden sei, die sie verdiene. Als Beispiel nennt er den Roman *Pequeño teatro*, den Matute bereits 1942 geschrieben hatte, aber erst 1954 veröffentlichen konnte. Berücksichtigt man dieses „verspätete“ Erscheinen nicht, so müsse er verglichen mit den zuvor publizierten Texten *Los Abel* und *Fiesta al Noroeste* unweigerlich als Rückschritt im künstlerischen Schaffen der Autorin wahrgenommen werden. Dieselbe Problematik liege auch bei *En esta tierra* vor, handele es sich doch um die „reelaboración de una novela inédita anterior que no pudo publicarse en su día“. Beurteilt werden könne der Roman deswegen nur unter expliziter Beachtung des Zeitpunkts seiner Entstehung.

Die zwei Kritiker interpretieren ein und denselben Tatbestand somit in völlig unterschiedlicher Art und Weise. Während der *LV*-Rezensent den Eindruck erweckt, dass die Motivation der ‚Überarbeitung‘ von der Autorin ausgegangen sei, weist Vilanova auf externe Umstände als Ursache hin. Diese divergenten Deutungen führen die beiden denn auch zu gegensätzlichen Bewertungen des Romans. Für den Kritiker in *LV* ist *En esta tierra* eine literarische Rückentwicklung, während Vilanova vom „unbestreitbar besten Werk“ Matutes spricht. Die „äußeren Umstände“, die für die späte Publikation des Textes verantwortlich sind, werden von Vilanova zwar nicht direkt genannt, jedoch wie folgt angedeutet: „«Las luciérnagas», [...] ya escrita en 1952 [...] ha permanecido varios años inédita por razones ajenas a la voluntad de la autora“. Ein weiterer impliziter Hinweis lässt sich aus der Beharrlichkeit des Kritikers herauslesen, mit der dieser auf die Existenz der verschiedenen Romanversionen insistiert. So heißt es gleich zu Beginn seines Beitrags:

Ignoro hasta qué punto „En esta tierra“, la magnífica novela de Ana María Matute [...] se aparta en su estructura y concepción novelesca de su primera versión, titulada „Las Luciérnagas“ [...] Creo, sin embargo, que si para un posterior conocimiento de la evolución de su técnica y de su arte y para el estudio interno de su íntimo proceso creador, no sería lícito soslayar la lectura de aquella primera versión, que esperamos no esté definitivamente perdida, en el trance de comentar su aparición en letra impresa hemos de atenernos exclusivamente al texto que la autora nos ofrece y que evidentemente considera mejor y más perfecto. En mi caso concreto y personal, como quiera que desconozco la primera versión de „Las luciérnagas“, esta limitación es forzosa y obligada, y a ella he de atenerme en estas páginas.

---

<sup>368</sup> Vilanova in *D* (28.1.1956: 30).

Nach dieser ausführlichen Erklärung der ungewöhnlichen Entstehungsgeschichte kommt Vilanova noch einmal auf die zwei Fassungen zu sprechen, wobei er hier etwas deutlicher wird: „Ignoro hasta qué punto esta reelaboración a que se ha visto obligada la autora, ha mejorado su creación inicial o ha traicionado su intención primera, pero sí puedo afirmar que en la forma actual aparece como una obra nueva, acabada y perfecta“.

Auch in den beiden einige Jahre später veröffentlichten Überblickswerken erwähnen die Autoren Nora und Alborg die verschiedenen Versionen von *En esta tierra*. Nora gibt gleich zu Beginn seiner Analyse einen recht deutlichen Hinweis auf die Zensurprobleme von *Luciérnagas*:

La perspectiva se ensancha decisivamente con *En esta tierra* (aparecida en 1955, pero que bajo el título de *Las Luciérnagas* fue novela semifinalista en el Concurso Nadal de 1949; el retraso y los retoques no parecen obedecer aquí a razones estéticas, sino haber sido impuesto para que el libro pudiera ser publicado).<sup>369</sup>

Alborg weist neben den Publikationsproblemen von *Luciérnagas* zudem darauf hin, dass sich diese erste Fassung des Romans wesentlich von der veröffentlichten unterscheide. Gleich am Anfang seiner Darstellung heißt es bei der Aufzählung der berücksichtigten Titel:

A fines de 1955 publicó *En esta tierra*, novela mucho más extensa y ambiciosa que todas las anteriores y cuya redacción fue anterior a *Fiesta al Noroeste*. Pero la primera versión, titulada *Las luciérnagas*, que aguardó bastante tiempo sin conseguir ser publicada, difería además bastante de la que luego ha sido dada a conocer.<sup>370</sup>

Auch das Urteil Alborgs ist kritisch und basiert auf einer Re-Lektüre des Romans, durch die er eine zuvor in *Índice* erschienene Kritik des Textes zum Teil revidiert. Insgesamt bewertet er *En esta tierra* aber als positiven Schritt in der Entwicklung des literarischen Schaffens der Autorin. An einer Stelle, wo er den fehlenden Idealismus und die „dramatische Passion“ des Romans bemängelt, kommt er auch auf die Figur Cristiáns zu sprechen:

---

<sup>369</sup> Nora (1970: 270). Seine Beurteilung von *En esta tierra* fällt eher negativ aus: „Cuando [Matute] pretende sobrepasar el mundo cerrado de sus personajes típicos, [...] cuando quiere explicarlos como hijos de un ambiente dado [...] de una colectividad que los nutre o los deforma, su capacidad de comprensión o de creación se revela, a nuestro juicio, insuficiente (de ahí que sus dos novelas más ambiciosas y vastas, *En esta tierra* y *Los hijos muertos*, pese a toda su riqueza de contenido y al esfuerzo derrochado, nos parezcan en gran medida frustradas“.

Nora (1970: 267).

<sup>370</sup> Alborg (1963: 191).

En los vencidos no alienta sino un amargo resentimiento y desesperanza, y hasta el mismo Cristián –héroe en cierto modo por su amorosa relación con la protagonista–, que „parece“ esperar el triunfo de las tropas nacionales, no se le ve alimentar ninguna especie de ilusión ante la esperada llegada de los suyos. [...] Personaje raro este Cristián.<sup>371</sup>

Den Grund für diese Unstimmigkeit erklärt er im Anschluss: „Hemos dicho arriba «parece», porque no se vislumbraba claramente –sino porque lo afirma en varias ocasiones la escritora– el fluir y concretarse de sus ideas.“ Eine Erkenntnis, die ihn schließlich zu folgender Schlußfolgerung führt: „¿Fue concebido así por la novelista en la versión original de su libro? Tan sólo la confrontación de las dos versiones podría darnos la clave para entender cumplidamente no sólo a este personaje, sino también otros episodios poco claros de la novela.“<sup>372</sup>

Die dargestellten Rezensionen veranschaulichen, wie schwierig die fundierte Besprechung eines Romans ist, der nicht zeitnah veröffentlicht werden konnte und zudem in mehreren Fassungen vorliegt. Auch wenn auf die problematischen Umstände hingewiesen wird, kann letztlich nur der veröffentlichte, (selbst-)zensierte und ‚veraltete‘ Text besprochen werden, was im Fall von *En esta tierra* zu einer eher negativen Bewertung geführt hat, sieht man einmal von der positiven Rezension Vilanovas ab. Die Zensur beeinträchtigt die Qualität dieses Romans somit in zweifacher Hinsicht: Direkt durch die forcierte Selbstzensur und indirekt durch die zeitliche Publikationsverzögerung und der dadurch konditionierten Wahrnehmung der Literaturkritiker. Darüber hinaus ist auch anzunehmen, dass eben das zensurbedingte ‚Schicksal‘ des Romans ein Grund für seine spärliche Rezeption war.<sup>373</sup>

Diese zögerliche Aufnahme des Werks beschränkt sich dabei nicht nur auf Spanien, sondern gilt auch für die internationale Rezeption. In der *Revista Hispánica Moderna* der Columbia University findet sich 1965 ein Artikel von Arturo Torres Ríoseco, der unter dem Titel *Tres*

---

<sup>371</sup> Alborg (1963: 199).

<sup>372</sup> Alborg (1963: 199).

<sup>373</sup> Kurz hingewiesen werden soll hier darauf, dass der einzige Roman Matutes, den der Literaturkritiker und Zensor Antonio Iglesias Laguna in seinem Band *Treinta años de novela española (1938-1968)* namentlich anführt, ausgerechnet *En esta tierra* ist. Erwähnt wird das Werk bei einem Vergleich von Autoren wie Salvador García de Pruneda, Ignacio Aldecoa oder José Luis Castillo-Puche und deren literarischer Bearbeitung der Kriegsthematik. Iglesias Laguna nutzt hier die Perspektive Matutes zur kontrastiven Gegenüberstellung: „En cambio, Ana María Matute, de la generación sucesiva, describe el mundo atormentado de los niños barceloneses en su novela *En esta tierra* (1957) [sic], niños que sobreviven en la medida en que, despojados de su inocencia, se adaptan a la locura ambiente. En Pruneda hay todavía reminiscencias heroicas a lo García Serrano; pero en Ana María Matute el terror queda paliado por la ternura.“ Vgl. Iglesias Laguna, Antonio. 1969. *Treinta años de novela española (1938-1968)*. Los tres Dados Bd. I. Madrid. Prensa Española. S. 80.

*novelistas españoles de hoy* das Werk der Autorinnen Carmen Laforet, Elena Quiroga und Ana María Matute vorstellt.<sup>374</sup> Hierbei erwähnt er auch *En esta tierra*.<sup>375</sup>

Abgesehen von dem Roman *La pequeña vida* ist *En esta tierra* der einzige dieses Genres, der in keine weitere Sprache übersetzt wurde. Ein maßgeblicher Grund dafür dürfte die Distanzierung der Autorin von diesem Werk gewesen sein.<sup>376</sup>

## 6.2.4 *Luciérnagas* in der Fassung von 1993

Die verbotene Version *Luciérnagas* (V<sub>A1</sub>) verschwindet für viele Jahre in der Schublade: „No pensaba ya que fuera posible ver *Luciérnagas* en su versión original y estaba firme en no enseñar el manuscrito a nadie“, so die Autorin.<sup>377</sup> Erst lange nach dem Tod Francos taucht der Roman wieder auf, um doch noch veröffentlicht zu werden:

Un día, mi sobrina Sapo y su marido me pidieron que se lo dejara leer y se lo llevaron ante mis airadas protestas. Les entusiasmó tanto que, tras mucho pensar, decidí volver a publicar el libro, pero esta vez, tal y como lo concebí y con su título original: *Luciérnagas*. Con su publicación, en 1993, me he sentido muy estimulada por lo bien que el público y la crítica lo han acogido. Ha sido algo importante, más incluso de lo que yo misma he sido consciente hasta ver la novela en la calle y oír los comentarios tan favorables que se han hecho sobre ella.<sup>378</sup>

Im gesamten, unter franquistischer Herrschaft entstandenen Werk Matutes sind es die Versionen von *Luciérnagas* und *En esta tierra*, bei denen der Grad an materieller Intratextualität durch die Einwirkung der Zensur am geringsten ist. Deswegen zeichnet sich *En esta tierra* im Vergleich zu der Fassung von 1953 in erster Linie durch seine textuellen Abweichungen aus, durch die die selbstzensierte Fassung vor allem in religiöser und politisch-ideologischer Hinsicht an den vorgegebenen öffentlichen Diskurs des Franquismus

---

<sup>374</sup> Torres Ríoeco, Arturo. „Tres novelistas españoles de hoy“. Januar-Oktober 1965. In: *Revista Hispánica Moderna*. Bd. 31. Nr. 1-4. S. 421.

<sup>375</sup> Den Roman beschreibt er als „leidenschaftliches und intensives Werk mit sozialer Intention“. Neben einem latenten Hass, sei auch eine große affektive Sympathie für die Armen und Marginalisierten wahrzunehmen. Zum ersten Mal versuche Matute sich an einem Text mit großer sozialer Tragweite, indem sie die *Seele* einer verängstigten Gesellschaft in kriegesischen Zeiten darstelle, so Torres Ríoeco.

<sup>376</sup> Die Bände mit Erzählungen *Los cuentos vagabundos* und *Libro de juegos para los niños de los otros* bleiben ebenfalls ohne fremdsprachliche Übertragung, allerdings aus anderen Gründen.

<sup>377</sup> Gazarian-Gautier (1997: 91).

<sup>378</sup> Gazarian-Gautier (1997: 91).

„angeglichen“ (bzw. „über-setzt“) wurde. Auch wenn es der Schriftstellerin dabei gelingt, ihre kritische Haltung in manchen Aspekten beizubehalten, so konnte der Leser bis zum Erscheinen der dritten Version 1993, und zum Teil darüber hinaus, doch nur die selbstzensierte Variante von 1955 rezipieren.

Die Tatsache, dass die Leserschaft in diesem besonderen Fall von den Schwierigkeiten mit der Zensur wissen konnte, hatte möglicherweise verschiedene Auswirkungen: Zum einen die Steigerung des allgemeinen Interesses an *En esta tierra*. Zum anderen die Schärfung der kritischen Aufmerksamkeit während der Lektüre. Auch wenn der Leser nicht sicher sein konnte, tatsächlich Spuren der Zensur im Text zu entdecken, so war er sich doch zumindest bewusst, dass hier zwei ‚Autoren‘ am Werk gewesen sind. Dass die Zensur in diesem Fall von Matute selbst und nicht durch das direkte Eingreifen staatlicher *Lektoren* erfolgt ist, ist zwar paradox, für den kritischen Rezeptionsvorgang aber ohne Bedeutung.

Bereits bei dem Manuskript in der Zensurakte *Luciérnagas* handelt es sich um eine erste modifizierte Textvariante der Autorin (V<sub>A1</sub>). *En esta tierra* ist die zweite erneut selbstzensierte Fassung (V<sub>A2</sub>), so dass in diesem außergewöhnlichen Fall die franquistische Zensurbehörde einen von der Autorin bereits zwei Mal selbstzensierten Text begutachtet hat. Aber auch bei der im Oktober 1993 in der ersten Auflage erscheinenden Version des V<sub>A1</sub> mit dem ursprünglichen Titel *Luciérnagas* handelt es sich um eine weitere Variante (V<sub>A3</sub>), was dem Hinweis „revisada y ampliada por la autora“ im Impressum des Romans entnommen werden kann.<sup>379</sup> Dass Matute eine erneute Überarbeitung des Textes vorgenommen hat, stellt eine weitere Besonderheit dar, handelt es sich doch um das einzige Mal, dass sie einen bereits publizierten Text erneut bearbeitete. Somit lassen sich drei Fassungen des Textes nachweisen, die sich in differierendem Ausmaß voneinander unterscheiden und letztlich alle das Produkt der franquistischen Zensur sind.<sup>380</sup> Der Originaltext OT<sub>A</sub> ist unauffindbar.

---

<sup>379</sup> Wobei es sich hier um Eingriffe der Autorin in den Text handelt, durch die die zensurbedingten Änderungen nur zum Teil rückgängig gemacht wurden. Bestätigt werden konnte dies durch einen Vergleich der Fassungen von 1993 und 1955. S. hierzu meine Magisterarbeit „*Luciérnagas* und *En esta tierra* – Ana María Matute und die Zensur im Franquismus. Ein Beispiel der literarischen Strategien zur Umgehung der franquistischen Zensur der 50er Jahre“, vorgelegt am 10.11.2008 an der Freien Universität Berlin.

<sup>380</sup> Vgl. hierzu auch den Artikel von Joan Estruch Tobella, in dem er vier Textfragmente der drei Fassungen (aus dem Kapitel vier des ersten Teils, den Kapiteln vier und acht des zweiten Teils sowie dem Kapitel drei des letzten Teils) vergleicht und die dabei ermittelten Unterschiede aus einer ideologisch geprägten Perspektive interpretiert. Estruch Tobella (11/2014: o. S.).

### 6.3 *Los hijos muertos*: ‚Angriffe‘ auf das franquistische Dogma und die Moral

Mit der siebenjährigen Arbeit an dem Roman *Los hijos muertos* hat Ana María Matute bereits 1951 begonnen.<sup>381</sup> Wie *Luciérnagas/En esta tierra* thematisiert er den Spanischen Bürgerkrieg, stellt aber sehr viel ausführlicher dessen verheerende Konsequenzen für beide Kriegsparteien dar. Das mit über 500 Seiten umfangreichste Werk des Untersuchungszeitraums<sup>382</sup> schildert die kriegerische Auseinandersetzung im Wesentlichen aus der Perspektive zweier Figuren: Zum einen der Daniels, Mitglied der sich im finanziellen Niedergang befindlichen Großgrundbesitzerfamilie Corvo, der im Bürgerkrieg jedoch auf republikanischer Seite gekämpft hat. Zum anderen aus der Sicht des zwanzigjährigen Miguel, der den Konflikt als Kind in einem proletarischem Umfeld erlebte. Gewidmet ist der Roman Juan Pablo, dem Sohn Matutes.<sup>383</sup>

Der überwiegende Teil der Handlung spielt in einem fiktiven Dorf namens Hegroz,<sup>384</sup> für das (wie schon in *Los Abel*) die reale Topografie Mansilla de la Sierras als Vorbild gedient hat.<sup>385</sup> Weitere wichtige Handlungsräume sind Barcelona und Mallorca, in denen ein Teil des Kriegsgeschehens verortet ist, sowie Frankreich als Exil- und Zufluchtsort der beiden Hauptfiguren.<sup>386</sup> Der Text, der in drei Teile mit den Untertiteln *Tiempo, Hambre y sed* und *Resaca* gegliedert ist,<sup>387</sup> beginnt im Januar 1948 *in medias res* mit dem unfallbedingten Tod des Försters, der sich um den Waldbestand der Familie Corvo gekümmert hatte.<sup>388</sup> Als der kranke Daniel von dem freigewordenen Posten erfährt, kehrt er im Frühling des Jahres in das Dorf seiner Kindheit zurück, um fortan als Waldhüter auf dem Landbesitz seiner Familie zu leben.<sup>389</sup> Die Geschichte dieser ersten narrativen Handlungsebene wird immer wieder durch

---

<sup>381</sup> Díaz Winecoff (1971: 51).

<sup>382</sup> Der 865seitige Roman *Olvidado Rey Gudú* wird erst 1996 veröffentlicht.

<sup>383</sup> Die hier benutzte Ausgabe des Textes von 2004 wurde auf Übereinstimmung mit der ersten sowie drei folgenden Auflagen (1963, 1970, 1981) geprüft und ist abgesehen von einigen formalen Korrekturen identisch.

<sup>384</sup> Im Originalmanuskript lautet der Name „Negroz“, was die negative Konnotation des Ortes durch den assoziativen Verweis auf die Farbe Schwarz verstärkt. Vgl. z. B. „En Negroz vivía una vieja señorita llamada Beatriz, nieta del antiguo administrador del Duque.“ AGA-Manuskript (zensiert) *Los hijos muertos* (Lhm) (1958: 26).

<sup>385</sup> Vgl. Ausst.Kat. *La palabra mágica de Ana María Matute* (2011: 34).

<sup>386</sup> Der Tendenz der vorherigen Romane folgend weitet die Autorin den topographischen Raum des Geschehens auch in *Los hijos muertos* aus.

<sup>387</sup> Der erste und zweite Teil umfassen je acht, der dritte besteht aus 13 Kapiteln.

<sup>388</sup> „En Hegroz, a últimos de enero de 1948, el guardabosques de los Corvo se mató sin querer“. Lhm (2004: 11).

<sup>389</sup> Hier liegt ein chronologischer Fehler vor, wird als Zeitpunkt doch Februar 1947 und nicht 1948 genannt: „Una tarde de febrero, de 1947, llegó César a La Encrucijada con la noticia. «Le han visto».“ Lhm (2004: 33).

*flashback*artige Erinnerungssequenzen der Hauptfiguren unterbrochen. Sie beginnt mit einer drei Generationen umfassenden Chronik der ehemals wohlhabenden Familie Corvo.<sup>390</sup> Von dem durch falsche Investitionen in Übersee verloren gegangenen Vermögen ist nur noch das Landgut *La Encrucijada* in Hegroz geblieben. Dort lebt der zweifach verwitwete Gerardo mit seinen Kindern Isabel, César, Verónica und Mónica. Seit dem Selbstmord seines Halbbruders Elías, der sich wegen des finanziellen Ruins das Leben genommen hatte, wohnt auch dessen einziger Sohn Daniel bei ihnen. Daniel, der permanent unter den Schuldvorwürfen der Familie zu leiden hat, verliebt sich als Jugendlicher in Verónica. Die schwierige Familiensituation und die soziale Kluft zwischen den Corvos und ihren Landarbeitern lassen ihn zunehmend mit Letzteren sympathisieren. Nachdem die despotische und eifersüchtige Isabel von seinem Verhältnis mit Verónica erfahren hat, entzieht er sich ihren Vorwürfen, indem er nach Barcelona geht. Dort schließt er sich schnell der Arbeiterbewegung an und zieht 1936 aus ideologischer Überzeugung auf republikanischer Seite in den Bürgerkrieg. Verónica, die er zuvor zu sich nach Barcelona geholt hatte, erwartet ein Kind von ihm, als sie 1938 bei einem Bombenangriff getötet wird. Der Sieg der nationalistischen Truppen zwingt Daniel schließlich zur Flucht ins französische Exil, wo er in dem Gefangenenerlager von Argelès-sur-Mer interniert wird. Von dort kehrt er nun neun Jahre nach Kriegsende als desillusionierter, kranker Mann zurück, um als Förster sein Dasein zu fristen. Ganz in der Nähe seiner Hütte befindet sich ein Lager, in dem politische und kriminelle Gefangene ihre Strafe durch Zwangsarbeit verkürzen. Zwischen dem Direktor des Lagers, Diego Herrera, und Daniel entwickelt sich nach und nach ein fast freundschaftliches Verhältnis. Herrera, der im Bürgerkrieg auf nationalistischer Seite gekämpft hatte, erweist sich als äußerst humaner Gefängnisleiter, der den Glauben an das Gute im Menschen nicht aufgeben will. Nach dem Tod seines Sohnes an der *nationalen* Front versucht er seinem Leben einen neuen Sinn zu geben, indem er Gefangenen bei der Rehabilitierung hilft.

Der zweite Teil des Romans wird überwiegend aus der Perspektive des jungen Miguel erzählt, der wegen des Handels von Drogen und Schmuggelgut in das Arbeitslager von Herrera überstellt wird. Dieser Perspektivwechsel ermöglicht es der Autorin, das Kriegsgeschehen anhand von eingeschobenen Erinnerungssequenzen an Miguels Kindheit zu schildern. Sohn einer Arbeiterfamilie aus dem fiktiven Alcaiz, zieht er mit seinen Eltern zu Beginn der Revolutionsunruhen nach Barcelona. In den Rückblenden wird von den elenden Lebensbedingungen des Proletariats, der revolutionären Bewegung und schließlich den

---

<sup>390</sup> Der Familienname lässt auf phonetischer Ebene die negative Assoziation mit den Wörtern „cuervo“ und „torvo“ anklingen. Vgl. Redondo Goicoechea (2000: 29).



Kriegsereignissen in der katalanischen Hauptstadt berichtet. Als die Situation sich zuspitzt, wird er zusammen mit anderen Kindern von Republikanhängern nach Frankreich evakuiert. Auf der Ebene der erzählten Gegenwart (1948) wird die Ankunft Miguels im Gefangenenerlager von Diego Herrera beschrieben. Dieser erleichtert ihm den Lageraufenthalt so gut es geht, da Miguel ihn an seinen gefallenen Sohn erinnert. So wird er eines Tages zu Arbeiten außerhalb des Gefängnisses eingeteilt, wo er Mónica, der jüngsten rebellischen Tochter Gerardos begegnet, die sich der Kontrolle ihrer autoritären Schwester Isabel durch Streifzüge in den nahegelegenen Wald zu entziehen pflegt. Mónica und Miguel verlieben sich ineinander, und einen Moment lang scheint für diese beiden Vertreter unterschiedlicher sozialer Klassen und Repräsentanten der nachfolgenden Generation, eine bessere Zukunft möglich zu sein. Daniel, der von diesem Verhältnis weiß, fühlt sich an seine Beziehung mit Verónica erinnert. Im Gegensatz zu Herrera nimmt er aber auch Miguels Egozentrismus und Mangel an moralischen Werten wahr. Die inzwischen zu einer trostspendenden Gewohnheit gewordenen Gespräche zwischen ihm und dem Lagerleiter drehen sich häufig um ihre „toten Söhne“ und zuweilen um Miguel.

*Resaca*, der dritte Teil des Romans, beginnt mit den positiven Erinnerungen Miguels an seinen Exilaufenthalt in Frankreich. Nach Kriegsende sieht er sich aufgrund der Erkrankung seiner Mutter allerdings gezwungen, nach Barcelona zurückzukehren. Die Retrospektiven von Miguel und Daniel alternieren in diesem Teil mit den Schilderungen des Patronatsfestes *Día de la Merced*, das auf der ersten Handlungsebene dank der Initiative Herreras von den Gefangenen im Lager gefeiert werden kann. Miguel, der die ausgelassene Stimmung des Fests zur Flucht nutzen will, stiehlt ein Küchenmesser und überredet seinen Freund Santa zu einem Bad im nahegelegenen Fluss. Santa, der Miguels Flucht verhindern will, wird von diesem im Affekt erstochen. Als sein Ausbruch am frühen Morgen des nächsten Tages bemerkt wird, machen sich die Lagerwachen und Daniel auf die Suche nach dem Flüchtigen. Die Wege der zwei Hauptfiguren kreuzen sich, als Daniel Miguel aufspürt und ihn mit in seine Hütte nimmt. Dort verbirgt er den Geflohenen, ohne sich zunächst über seine Beweggründe im Klaren zu sein. In seinem Versteck erinnert sich Miguel an die Zeit nach seiner Rückkehr nach Barcelona, wo er Kontakte zu Jugendlichen der sozialen Oberschicht für seine eigenen Interessen zu nutzen lernte. Als Mónica erfährt, dass Miguel ausgebrochen ist, bittet sie Daniel um Unterstützung bei ihrem Plan, ihn zu suchen, um gemeinsam mit ihm fliehen zu können. Daniel verschweigt ihr zwar, dass Miguel ganz in der Nähe versteckt ist, lässt diesen jedoch kurz darauf frei. Danach begibt er sich in den Wald, um den Wolf zu jagen, der die Bewohner der Gegend schon seit

längerem in Atem hält. Als er das tote Tier im Dorf abliefert, trifft er die Lagerwachen, die Miguel kurz zuvor auf der Flucht erschossen hatten.

Matute strukturiert die umfangreiche Geschichte durch die zwei zeitlich markierten Handlungsebenen: Zum einen die Erzählgegenwart des Jahres 1948 und zum anderen die Erinnerungssequenzen der Figuren. Diese Retrospektiven unterschiedlicher Länge<sup>391</sup> werden ohne chronologische Ordnung in das Geschehen der erzählten Gegenwart eingeschoben. Die Übergänge zwischen den beiden Zeitebenen sind abrupt und ohne narrative Verbindung. Durch diese Form der Juxtaposition kommt es zu einer subtilen Vermischung der erzählten Gegenwart und Vergangenheit. Gleichzeitig wird dadurch fortwährend darauf hingewiesen, dass die dargestellte Nachkriegszeit des Jahres 1948 das Produkt der auf der zweiten Erzählebene angesiedelten Vergangenheit ist. Als Orientierungshilfe für den Leser sind die Erinnerungssequenzen durch kursive Letter gekennzeichnet.<sup>392</sup> Daniel ‚lebt‘ in der Vergangenheit. Die geschilderte Gegenwart ist für ihn wenig mehr als ein Aushalten, und eine Zukunft sieht er für sich nicht. Zu groß sind die Unterschiede zwischen seiner und der nachfolgenden Generation, die hier vor allem durch das Fehlen von Werten und Überzeugungen charakterisiert ist.<sup>393</sup> Miguel wiederum ist besessen von dem Streben nach einer positiveren Zukunft: Besser als die von Gewalt, Verlust und Leid geprägte Vergangenheit, die er als Kind unverschuldet durchleben musste, und auch besser als die langweilige, perspektivlose Gegenwart. Die Hoffnung hierauf erweist sich jedoch, wie so häufig in den Texten Matutes, als Illusion, denn die Zukunft hält für Miguel nur den vorzeitigen Tod bereit.

Die narrative Konstruktion des Romans erlaubt es der Autorin nicht nur die Kriegsperiode, sondern auch die mittelbare Vor- und Nachkriegszeit zu thematisieren. Auf diese Weise entwirft Matute mit *Los hijos muertos* ein sehr umfangreiches Porträt dieser bewegten Jahre Spaniens. Großen Anteil daran haben die beiden Figurenperspektiven. Daniel fungiert als Repräsentant der Väter-Generation, die durch den Krieg alles verloren hat<sup>394</sup> und Miguel steht

---

<sup>391</sup> Sie variieren zwischen einem Satz und mehreren Seiten.

<sup>392</sup> Darüber hinaus nutzt die Autorin hier zum ersten Mal Klammern als strukturierendes Element auf beiden Zeitebenen, mit deren Gebrauch sie bereits in *Luciérnagas* experimentiert hatte. In *Los hijos muertos* kommen sie immer dann zum Einsatz, wenn die Figuren sich an Dinge oder Begebenheiten erinnern, die Bestandteile einer dritten Handlungsebene sind.

<sup>393</sup> So reflektiert Daniel über Miguel an einer Stelle: „No era de su tiempo, no estaba en su tiempo. No estaba con Diego ni con él. [...] Los hijos ya no eran como los padres. Los hijos pensaban en otras cosas. Tendrían proyectos distintos, experiencias amparadas en el fracaso de ellos. Sí: los hijos miraban hacia otro punto, con ideas nuevas dentro de sus cabezas misteriosas, hoscas.“ Lhm (2004: 262).

<sup>394</sup> Der beschriebene Prozess seiner Desillusionierung reicht dabei von idealistischer Begeisterung am Anfang des Krieges über Ernüchterung bis hin zu absoluter Hoffnungslosigkeit und Resignation.

für die Nachgeborenen, die den Krieg zwar überlebt haben, durch die traumatischen Erlebnisse in frühen Kinderjahren aber ohne moralisches Fundament und sozialen Halt sind.<sup>395</sup> Der Romantitel *Los hijos muertos* bezieht sich somit nicht nur auf die im Krieg getöteten Kinder, sondern auch auf die überlebenden, denen durch die ‚Handlungen‘ der Väter die Kindheit vorenthalten und die Zukunft geraubt wurde. Das führt auf der Figurenebene schließlich zu einem Rollentausch: Daniel, der Kriegsteilnehmer mit ideologischer Überzeugung wird hier zum Opfer, während Miguel als Leidtragender des Konflikts sich durch die egoistische Befriedigung seiner individuellen Bedürfnisse in die Position des Täters manövriert.

Abgesehen von den beiden Hauptfiguren werden der Bürgerkrieg und das soziale Ungleichgewicht zwischen den verschiedenen Klassen zudem aus einer Vielzahl nebenfigürlicher Erzählperspektiven dargestellt. Wie oft in den Texten Matutes, werden den wichtigsten und zum Teil auch den sekundären Protagonisten bestimmte Werte eingeschrieben, die sie zu symbolischen Vertretern bestimmter Traditionen oder Einstellungen stilisieren. So z. B. die Familie Corvo als dekadenter Archetyp provinzieller Familiendynastien. Das Oberhaupt Gerardo ist aufgrund des finanziellen Ruins voller Hass, erweist sich jedoch als unfähig, einen Ausweg aus der Situation zu finden. Isabel, das Älteste seiner Kinder, kämpft hingegen unermüdlich für den Erhalt des Familienbesitzes und ‚opfert‘ hierfür die Verwirklichung eigener Interessen. Gleichzeitig wird ihr die in den Texten Matutes so allgegenwärtige Rolle der bigotten Heuchlerin zugeschrieben. Aufopferung ist Isabels Lebensmaxime und moralischer Maßstab zugleich, mit dem sie ihr Umfeld drangsaliert und manipuliert. Dies bekommt u. a. die jüngere Schwester Verónica zu spüren, als sie den Heiratsantrag des wohlhabenden Lucas Enríquez selbstbewusst ablehnt und damit die Hoffnung Isabels auf die finanzielle Rettung der Familie zunichtemacht.<sup>396</sup> Tatsächlich sind es aber Eifersucht und Neid, die hinter Isabels Verurteilung der Beziehung von Verónica und Daniel stecken.

Durch die von Matute gewählte Erzählerperspektive werden die spanischen Lebensumstände der 30er und 40er Jahre aus der Sicht republikanischer Kriegsverlierer erzählt. Der größte Teil des Textes wird aus der Figurenperspektive Daniels geschildert, den zweitgrößten Anteil hat Miguel.<sup>397</sup> Den zu den nationalistischen Gewinnern des Bürgerkriegs gehörenden Protagonisten mit narrativer Funktion wird nur wenig Raum gewährt. Hierzu gehören Isabel, Gerardo, Diego

---

<sup>395</sup> Herrera beschreibt dies an einer Stelle wie folgt: „Está demasiado preparado para el dolor. No le costará nada hacer el mal. Hará tanto daño como ha soportado, y no lo sabrá ni podrá evitarlo. No es el pus, no es el veneno ni la podredumbre de una civilización: es el resto, el residuo.“ Lhm (2004: 257).

<sup>396</sup> Lhm (2004: 28).

<sup>397</sup> An dritter Stelle kommt Mónica, im Vergleich zu Daniel und Miguel ist der Umfang ihrer Figurenrede aber sehr viel geringer.

Herrera und César. Oft kommen in einem Kapitel verschiedene Figuren zu Wort. Die Übergänge von einer Erzählerfigur zur anderen sind nicht explizit gekennzeichnet und für den Leser häufig erst im Nachhinein erkennbar.

Die symbolischen Repräsentanten des Bruderkonflikt-Motivs<sup>398</sup> sind Daniel Corvo und Diego Herrera, zwischen denen sich auf der ersten Handlungsebene der Nachkriegszeit<sup>399</sup> eine fast freundschaftliche Beziehung entwickelt. Mit dem stockenden, durch Momente des Schweigens gekennzeichneten ‚Dialog‘ vollziehen sie auf individuell-persönlicher Ebene den ersten Schritt hin zu einer Aussöhnung zwischen den beiden Kriegsparteien, die in der franquistischen Realität des Landes bis zum Tod des Diktators problematisch war. Dies ist einer der wenigen hoffnungsvollen Momente in der ansonsten so desillusionierend dargestellten Lebensrealität. Durch die wiederholte Nutzung der Wolfs-Symbolik im Sinne des *homo homini lupus*-Motivs bekräftigt die Autorin aber ihre Zweifel an der menschlichen Fähigkeit zu aufrichtigen, empathischen Beziehungen fortlaufend.<sup>400</sup> Auch die Armut der sozialen Unterschicht wird porträtiert, weshalb *Los hijos muertos* charakteristische Aspekte der *novela social* aufweist. Thematisiert wird neben den prekären Lebensbedingungen der Besitzlosen u. a. die Problematik der Landverteilung. Als gegenübergestelltes Extrem fungiert die Familie Corvo, wenn diese sich auch (wie schon die Abels) vor allem durch den finanziellen, sozialen und moralischen Niedergang auszeichnet. Alle Figuren leiden an Einsamkeit, Trauer über das Verlorene sowie an sozialer und kommunikativer Isolation: „Siempre nos sentamos uno frente a otro, nunca uno al lado del otro. Siempre ponemos algo entre los dos: una mesa, una piedra, un pedazo de tierra.“<sup>401</sup> Die so beschriebene Beziehung von Daniel zu Herrera lässt sich auf alle zwischenmenschlichen Konstellationen des Figurenrepertoires ausweiten. Für Ana María Matute gibt es auch in *Los hijos muertos* keinen Ausweg aus dieser antagonistischen Positionierung. Als soziales Wesen gehört der Mensch immer einer gesellschaftlichen Gruppe, einer politischen Partei etc. an und steht damit automatisch einer anderen in mehr oder weniger

---

<sup>398</sup> „Era la guerra de siempre“. Lhm (2004: 337) Die Autorin nutzt hier die Essenz des biblischen Kain-und-Abel-Sujets erneut zur literarischen Darstellung und Durchdringung der spezifischen, durch den Spanischen Bürgerkrieg konditionierten Situation des Landes. Ihre Interpretation dieses Motivs ist auch in *Los hijos muertos* eine persönliche: Hass und Neid der ‚Brüder‘ sind Bestandteil der Erzählung, wohingegen es die göttliche „Vaterfigur“ des alttestamentarischen Textes nicht ist.

<sup>399</sup> In dem für Matute so typisch pessimistischen Ton wird diese eher als Zeit des Nicht-Krieges denn des Friedens beschrieben.

<sup>400</sup> So beschreibt Daniel Miguel an einer Stelle z. B. als „lobezno“: „Un lobezno. Está crudo. No tiene corazón, ni lo necesita. Te envidio, chico.“ Lhm (2004: 260). Dieser Terminus wird auch für ihn selbst verwendet: „Daniel, silencioso, arisco, salvaje como un lobezno criado en la montaña de Neva“. Lhm (2004: 27). Die Wichtigkeit dieses Symbols lässt sich nach Díaz Winecoff u. a. an der Tatsache ermessen, dass es in der französischen Version bereits im Titel *Plaingnez les loups* anklingt. Vgl. Díaz Winecoff (1971: 126).

<sup>401</sup> Lhm (2004: 416).

offen feindlich-misstrauischer Haltung gegenüber. Neid und Hass, die Kain zum Brudermörder haben werden lassen, bestimmen in unterschiedlicher Intensität das Dasein aller Figuren. Und so findet man auch hier erneut die inverse Bedeutungszuschreibung, durch die das Leben negativ konnotiert und der Tod als verlockender Ausweg aus diesem trostlosen Dasein dargestellt wird.<sup>402</sup>

Der spannungsreiche Stil Matutes zeichnet sich in *Los hijos muertos* durch eine große erzählerische Bandbreite aus, die von lyrisch-sinnlicher Prosa bis hin zu realistisch-naturalistischen Beschreibungen reicht.<sup>403</sup> Elemente direkter Rede werden kontinuierlich in die deskriptiven Passagen eingeschoben, was den Text auflockert und dynamisch macht. In der Figurenperspektive überwiegt der innere Monolog in erlebter und direkter Rede als einer der wichtigsten Erzählformen beider Handlungsebenen, durch den der Leser unmittelbar teilhat an den Beobachtungen, Reflexionen und Gefühlen der Protagonisten. Die Dialoge der Figuren haben häufig einen eher monologhaften Charakter, da Feststellungen nicht kommentiert bzw. mit Schweigen erwidert werden, oder gestellte Fragen unbeantwortet bleiben. Auf diese Art manifestiert sich die kommunikative, ideologische und gesellschaftliche Kluft zwischen den Kriegsparteien auch auf formaler Ebene. Die Inversion kommt häufig bei der Beschreibung von Natur und deren Phänomenen zur Anwendung,<sup>404</sup> wodurch die pessimistische Grundstimmung an diesen Textstellen zusätzlich akzentuiert wird.

Innovativ im Werk der Autorin sowie in der spanischen Literatur Ende der 50er Jahre ist die Thematisierung des Zwangsarbeitslagers.<sup>405</sup> Bei der Schilderung dieser Gefangenen Einrichtung greift Matute auf eigene Erinnerungen zurück, gab es in der Nähe des Anwesens ihrer Familie in Mansilla de la Sierra doch ein solches Lager.<sup>406</sup> Auch einige figürliche Aspekte der fiktiven

---

<sup>402</sup> Daniel schildert den Tod Verónicas z. B. wie folgt: „Para Verónica [...] no llegó el rencor, los deseos desbocados [...] Por eso ella ganó su eternidad. Mientras para mí llegaba el odio y la amargura, la desatada felicidad, la fe, el entusiasmo; el amor más allá de la razón, la desesperación [...] Al fin, la indiferencia.“ Lhm (2004: 233).

<sup>403</sup> Vgl. hierzu auch Jones, Margaret. 1967. „Antipathetic fallacy: The hostile world of Ana María Matute's novels“. In: *Kentucky Foreign Language Quarterly*. Lexington. University of Kentucky. Bd. 13. S. 6.

<sup>404</sup> Vgl. Jones (1967: 5-16). So wird beispielsweise bei der Beschreibung des Sonnenlichts nicht dessen lebensspendende, sondern vernichtende Kraft herausgestellt: „El sol lucía, grande y terrible, en el cielo“. Lhm (2004: 138).

<sup>405</sup> Die Beschreibung eines solchen Gefangenenlagers in *Luciérnagas* ist bei weitem nicht so umfangreich wie in *Los hijos muertos* und wurde durch die selbstzensurierenden Eingriffe der Autorin in *En esta tierra* getilgt.

<sup>406</sup> „Este campo existía en las afueras del pueblo, y yo conocí y traté a muchos de ellos, a sus mujeres y a sus hijos. También conocí a los guardianes y al jefe del destacamento. Muchas veces, cuando los penados iban a talar los bosques de la ladera, yo me he sentado entre ellos y he comido de sus platos, mientras la pareja de guardias civiles dormitaba al borde del río.“ Couffon in *Cuadernos de Congreso para la Libertad de la Cultura* (1961: 55).

Dorfbewohner von Hegroz sind von realen Personen inspiriert, die die Autorin während ihrer Landaufenthalte kennengelernt hatte.<sup>407</sup>

### 6.3.1 Die Zensurgeschichte des Romans

Das Zensurverfahren für *Los hijos muertos* wird am 14. Mai 1958 noch unter Arias-Salgado als zuständigem Minister und mit Vicente Rodríguez Casado als Leiter der *Dirección General de Información* eröffnet.<sup>408</sup> Als Repräsentant des Planeta-Verlags reicht Santiago Galán Conde den Antrag auf Autorisierung bei der Zensur ein. Gedruckt werden sollen 2.000 Exemplare, jedes mit einem Umfang von 667 Seiten. Der Verkaufspreis ist mit 100 Peseten angegeben.<sup>409</sup> Der Text mit der Vorgangsnummer 2322-58 wird in der *Inspección de Libros* vom Lektoratsleiter Rumeu de Armas am 16.5. an den Zensor Miguel de la Pinta Llorente weitergeleitet. Der benötigt eineinhalb Monate, bevor er am 1. Juli sein positives Urteil abgibt:

Novela realista, de acción e ideas, donde ensambla la autora la historia de una familia campesina, en principio gente venida de las Indias, donde fueron a cobrar fortuna, arruinada y vuelta a surgir, y trozos de nuestra guerra civil, más o menos ásperos, pero que todos ellos se integran en la vieja historia familiar con multitud de tipos y caracteres. Puede publicarse.

Der Terminus „guerra civil“ im Gutachtentext ist unterstrichen, was zwei Gründe haben kann: Zum einen ist dieser Begriff tabu und wird in literarischen Texten grundsätzlich zensiert. Insofern könnte es sich hierbei um den kuriosen Fall von Zensur eines Zensurgutachtens handeln. Es ist darüber hinaus aber auch denkbar, dass die Markierung dieses Schlüsselworts auf den Grund hinweist, der Rumeu de Armas veranlasst, ein zweites Gutachten in Auftrag zu

---

<sup>407</sup> „La dureza de aquella tierra [de Castilla], el caciquismo, la paciencia resignada de los campesinos han dejado gran huella en mí. Sobre esta paciencia sólo comparable a la de la tierra, especialmente la de sus mujeres, he hablado en *Los hijos muertos*. La figura de la Tanaya está sacada de la realidad de varias mujeres de aquel país –por eso la quiero– y de las mujeres de los presos del campo de trabajo.“ Couffon in *Cuadernos de Congreso para la Libertad de la Cultura* (1961: 55). Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass die Autorin generell nur in ihrer Kindheit erlebte Ereignisse in die Texte einfließen lässt, was auf die äußerst prägende Wirkung dieser frühen Erfahrungen hinweist.

<sup>408</sup> Rodríguez Casado hatte diesen Posten gut ein Jahr zuvor von Florentino Pérez Embid übernommen.

<sup>409</sup> Die Antragsstellung Galán Condes erfolgt allerdings nicht durch das übliche Formular, sondern ist hier maschinenschriftlich verfasst: „El que suscribe, Dn. E. Santiago Galán Conde, con domicilio en esta Capital, calle de Mayor, n.º. 4 y como Representante de la Editorial que indica, SOLICITA la autorización reglamentaria que exige la orden del 29 de Abril de 1.938 y disposiciones complementarias, para la edición de libro cuyas características se indican.“ Vgl. AGA GA 2322-58. Sign. 21/11995.

geben.<sup>410</sup> Die Tatsache, dass auch *Los hijos muertos* dieses zensursensible Thema behandelt, das schon bei *Luciérnagas* fünf Jahre zuvor für massive Probleme gesorgt hatte, muss die Zensur alarmiert haben. Deshalb wird der Roman am 3. Juli an den Zensor Nummer 15, José de Pablo Muñoz,<sup>411</sup> weitergeben.<sup>412</sup> Der beurteilt den Text sehr viel kritischer als Pinta Llorente. Von den im Gutachtenvordruck aufgeführten Fragen bejaht er die nach Verstößen gegen die Moral und resümiert seine zensorische Lektüre wie folgt:

Novela tremendista basada en la desgracia que sume a la familia de Negroz de „los Corvo“. Pero el autor entrecruza varias vidas con los Corvo entre ella la de un chico corremundos que enamora a Monica la ultima de esta familia que se perece por el chico el cual acaba fugandose del campamento de prisioneros que hay alli redimiendo penas por el trabajo. Es apresado y muerto. Otro tipo fuerte de la obra es Daniel de la familia Corvo pero que su padre al parecer fue el culpable de la ruina de esta familia y de la iniciacion de sus desgracias por lo que esta preterido y aherrojado a un ambiente de derrota: Su prima Isabel le quiere en silencio pero el ama a Veronica otra hermana con la que huye a Barcelona donde un bombardeo la mata mientras el esta en el frente rojo. Deben eliminarse las palabras subrayadas en las paginas: 184-203-204-248-257-259-261-284-285-288-290-291-298-308-323-336-429-430-625-626. Puede publicarse.

Mit Datum vom 21.7. unterzeichnet der Zensor seinen Entscheid sowohl maschinen- als auch handschriftlich. Obwohl Pablo Muñoz explizit Angriffe auf die Moral bemängelt hat, empfiehlt er letztlich nur zwei Streichungen (Manuskriptseiten 248, 625-626) mit Verstößen dieser Art. Die anderen 25 seiner insgesamt 27 Interventionen sind politischer Natur.

Vermutlich ist es die große Diskrepanz zwischen dem ersten und dem zweiten Gutachten, die den *Lektoratsleiter* dazu bewegt, eine dritte Beurteilung anzufordern und so wird der Text an Ignacio Eznarriaga mit der Nummer 22 übergeben.<sup>413</sup> Der legt seine Einschätzung am 31.7. vor

---

<sup>410</sup> Die Anweisung hierfür ist über dem maschinenschriftlichen Text des *informe* von Pinta Llorentes vermerkt.

<sup>411</sup> Über diesen Zensor gibt es nur sehr wenige Informationen. Auf der Gehaltsliste der Zensurmitarbeiter von 1954 ist er als *lector especialista* aufgeführt. Abellán (1980: 288). Das genaue Eintrittsdatum in den Dienst der Zensur konnte nicht ermittelt werden. Das letzte vom ihm erstellte Gutachten in der Datensammlung von Larraz stammt vom 5. November 1960. DS Larraz in R (30.7.1960; 60-4003). Vermutlich hat er seine zensorische Arbeit vor 1962 beendet, da er in der Aufstellung von Rojas Claros, in der die *Lektoren* von 1962 bis 1973 genannt werden, nicht mehr auftaucht. In der *Biblioteca Nacional de España* findet sich eine Publikation mit dem Titel *Aquellas banderas de Aragón*, deren Autor den gleichen Namen trägt. Vgl. Pablo Muñoz, José de. 1942. *Aquellas banderas de Aragón*. Valencia. Tip. J. Bernés.

<sup>412</sup> Der entsprechende Vermerk ist auf der Karteikarte notiert.

<sup>413</sup> Auch zu diesem *Lektor* lassen sich nur sehr wenige Angaben finden. Er taucht weder in der Gehaltsliste von 1954 auf, noch wird er namentlich bei Abellán im Zusammenhang mit den zwei Generationen von Zensoren genannt. Abellán (1980: 288; 100). Bei Rojas Claros und Mireia Sopena findet sich ebenfalls kein Hinweis auf Eznarriaga. Sopena, Mireia. 2013. „«Con vigilante espíritu crítico». Els censors en les traduccions assagístiques d'Edicions 62“. In: *Quaderns. Revista de Traducció*. Nr. 20. S. 159. In der Dokumentation von Larraz sind insgesamt fünf Gutachten dieses Zensors aufgeführt. Vor dem Revisionsgutachten zu *Los hijos muertos* hatte er 1955 zwei *informes* verfasst und jeweils eine Einschätzung in den folgenden Jahren 1956 und 1957 abgegeben. DS Larraz in R (28.3.1955; 55-1852/16.9.1955; 55-4804/6.3.1956; 56-1218/2.5.1957; 57-2163). Nach 1958 gibt

und empfiehlt die Streichung von 17 Textstellen.<sup>414</sup> Die zensorische Lektüre Eznarriagas konzentriert sich dabei wirklich auf Verstöße gegen die Moral. Auf die vorgedruckte Frage im Gutachten, ob die zensierten Passagen den Text insgesamt charakterisieren, antwortet der Zensor Nummer 22: „No, pero entiendo este lector que podrian suprimirse o sustituirse por puntos suspensivos, pues aunque reflejan un modo de hablar corriente de los personajes no son imprescindibles.“ Im Anschluss daran heißt es:

Los Hijos muertos. Novela, agria, triste, de una familia Los Corvos, encerrados en su finca La Encrucijada, entre altas montañas y cuyas tierras estan condenadas a desaparacer absorvidas por un pantano en cuya construcción se emplean presos en régimen de redención de penas, cuyo Jefe es un Idealista, que pone su fé y su esperanza en un joven que es hijo de rojos y como tal se porta pues mata a su mejor camarada, huye y es posteriormente descubierto y muerto, contando sunvida de joven vicioso producto de la posguerra. Abundan las frases malsonantes y epitetos que sin menos cabo de la acción podrian suprimirse y salvo eso, que dejamos a juicio de la superioridad puede autorizarse su publicación.<sup>415</sup>

Die vorgeschlagenen Streichungen des zweiten und dritten Erstgutachters werden bis auf die Manuskriptseiten 152 und 635 (im Gutachten von Eznarriaga) von den entscheidungsbefugten Vorgesetzten als notwendig erachtet, so dass insgesamt 33 Seiten des Manuskripts zensiert werden. Zunächst vermerkt Rumeu de Armas auf dem Antrag des Verlags nur die gestrichenen Textstellen des dritten Gutachters.<sup>416</sup> Als er seinen Fehler bemerkt, streicht er diese Angaben durch und notiert nun maschinenschriftlich die 33 beanstandeten Seitenzahlen in korrekter Form: „Aut. con las supresiones en las pgnas. 30-149-150-151-184-192-203-204-248-257-259-261-284-285-288-290-291-293-298-308-323-336-429-430-477-496-497-500-577-612-625-626-633.“ Diese korrigierte Autorisierung der Streichungen erfolgt am 7. Juli und trägt das Kürzel des *Lektoratsleiters*.<sup>417</sup> Der Verlag wird noch am gleichen Tag informiert, der knappe

---

es keine weiteren Anhaltspunkte auf eine zensorische Tätigkeit Eznarriagas und spätestens 1963 wird die ihm zugeteilte Zensorennummer 22 von einem anderen *Lektor* genutzt. Das bestätigt der Vergleich der Unterschrift Eznarriagas im Gutachten zu *Los hijos muertos* mit der unleserlichen Signatur des Erstgutachtens zu *Los soldados lloran de noche* (GA 6624-63; Sign. 21/14863). In der Zeitung *ABC* wird am 20. Juni 1975 an den zweiten Todestag eines Ignacio Eznarriaga Fedriani erinnert, der am 21. Juni 1973 verstorben war. Sollte es sich dabei um diesen Zensor handeln, so war der hauptberuflich als Anwalt tätig. S. „Esquela mortuoria de Ignacio Eznarriaga“. 20.6.1975. In: *ABC*. Madrid. S. 105.

<sup>414</sup> Seine Angaben der Manuskriptseiten mit Streichungen im Gutachten sind maschinenschriftlich notiert, drei weitere wurden handschriftlich ergänzt. Zwei der vorgeschlagenen Eingriffe auf den Manuskriptseiten 152 und 635 sind durchgestrichen. Von den beanstandeten Textpassagen stimmen zwei mit denen von Pablo Muñoz überein.

<sup>415</sup> Auch dieses Gutachten ist maschinen- und handschriftlich vom Zensor unterzeichnet.

<sup>416</sup> „Aut, con supresiones en pag: 30-149-150-151-192-248-293-477-496-497-500-577-612-625-633“.

<sup>417</sup> Auf der Karteikarte des Zensurvorgangs ist der Vermerk zu den Beanstandungen mit dem Datum 6.8. notiert. Der Entscheid wird auch auf dem Formular zur Einreichung notiert.



Text des Schreibens lautet: „Suprimase lo indicado en las páginas 30-149-150-151-184-192-203-204-248-257-259-261-284-285-288-290-291-293-298-308-323-336-429-430-477-496-497-500-577-612-624-625 y 633 y presentese nuevas galeradas impresas.“<sup>418</sup>

Die von Autorin und Verlag ‚korrigierten‘ Druckfahnen werden zwei Monate später zusammen mit einem Brief des Planeta-Repräsentanten Galán Conde vom 30. September erneut bei der Zensur vorgelegt:

Ilmo. Señor: El que suscribe, D. E. Santiago Galán Conde, con domicilio en esta Capital, Calle Mayor, 4 y como representante de la Editorial Planeta, de Barcelona, a V. I. con el debido respeto, solicita que, una vez comprobadas las galeradas adjuntas correspondientes a la obra Los hijos muertos de Ana María Matute expediente nº 2322-58, en las que se han corregido las tachaduras indicadas en su oficio de fecha 7 de agosto de 1.958, se digne dar las órdenes oportunas para que seán extendida la tarjeta de autorización definitiva, como indica en el citado oficio. Dios guarde a V. I. muchos años.

Am linken Rand dieses Schreibens ist der folgende zensurinterne Hinweis vermerkt: „Asunto: Solicitar aprobación de Galeradas corregidas.“ Es folgen Angaben zu Buchtitel, Autorin, Vorgangsnummer, Verlag und Seitenangaben des zensierten Textes: „Las páginas corregidas correspondientes a las tachadas son: 13-58-71-74-78-95-97-98-99-109-110-111-112-113-115-119-125-130-167-188-197-198-230-245-249 cuya relación se indica al principio de cada juego de galeradas.“<sup>419</sup> Die zensierten und selbstzensierten Druckfahnen werden nun von der *Inspección de Libros* erneut überprüft. Die ordnungsgemäße Ausführung der Streichungen wird auf der zweiten Seite des zweiten Erstgutachtens am 14. Oktober handschriftlich bestätigt: „Efectuadas tachaduras conforme“. Ein Tag später wird die Druckfreigabe vom *Lektoratsleiter* genehmigt.<sup>420</sup> Offiziell erfolgt die Autorisierung durch Rumeu de Armas auf der dritten Seite

---

<sup>418</sup> Die Manuskriptseiten 624 und 625 entsprechen tatsächlich den Seiten 625 und 626. Die handschriftliche Nummerierung der Manuskriptblätter ist hier falsch und wurde nachträglich berichtigt.

<sup>419</sup> Da es sich bei der ‚korrigierten‘ Fassung um Druckfahnen handelt, reduziert sich der Seitenumfang von 688 (des maschinenschriftlich verfassten Manuskripts) auf 276 Seiten. Das erklärt auch die unterschiedliche Anzahl von zensierten Seiten: die 33 Seiten mit Streichungen im Manuskript umfassen in der Druckfahnenversion nun noch 25. Aus diesem Grund wurde zudem eine Aufstellung der entsprechenden Seitenzahlen beider Fassungen erstellt. Überschieden mit „Supresiones que se han efectuado en el original y que corresponden a las siguientes galeradas“, findet sich im Anschluss die detaillierte Aufschlüsselung der vorgenommenen Eingriffe: „30=13/149,150,151=58/184=71/192=74/203-204=78/248=95/257=97/259=98/261=99/284-285=109/288=110/290=111/291=112/293=113/298=115/308=119/323=125/336=130/429-430=167/477=188/496-497=197/500=198/577=230/612=245/624-625=249“. Die Manuskriptseite 633 fehlt in dieser Liste.

<sup>420</sup> Dies lässt sich dem zweiten Erstgutachten mit Datum vom 15.10. entnehmen. Auch auf dem zweiten Antrag des Verlags vom 30.9. findet sich eine entsprechende Notiz.

des Zensurgutachtens von Pablo Muñoz, wo sie auch vom Sektionsleiter Úbeda de San Andrés am 16.10. bestätigt wird. Der positive Entscheid wird dem Verlag mitgeteilt, der gleich mit dem Druck der ersten Auflage beginnt. Am 16.12. wendet sich der Planeta-Repräsentant erneut auf offiziellem Wege an die Zensurbehörde. Dieses Mal geht es um die Genehmigung des Buchumschlags für die gebundene Version.<sup>421</sup> Am 18. Dezember reicht der Verlag die fünf obligatorischen Depotexemplare bei der Zensurbehörde ein. Noch am selben Tag wird das Zensurverfahren für die erste Auflage von *Los hijos muertos* abgeschlossen, was vom *Jefe del Negociado de Circulación y Ficheros* auf der vierten Seite des Gutachtens von Pinta Llorente bestätigt wird. Der vorgedruckte Text lautet hier: „Con esta fecha queda hecho el depósito de los ejemplares que se determinan, cuya remisión se hace según órdenes de la Superioridad, e igualmente se procede a la oportuna anotación de esta diligencia en los Ficheros.“

Anhand der drei Erstgutachten zu *Los hijos muertos* lässt sich u. a. ein polemischer Aspekt von Zensurvorgängen genauer betrachten: Die individuelle Rezeption der Zensoren und deren unterschiedliche Gewichtung und Auslegung der Zensurkriterien.

Das kurze Gutachten des kirchlichen Zensors gibt nur einen sehr groben Überblick über die Thematik des Textes, den er im Realismus verortet. Pinta Llorente stellt die Geschichte der Familie Corvo (ohne den Namen zu nennen) in den Vordergrund. Zudem verweist er auf die Darstellung der mehr oder weniger „rauen“ Szenen des Spanischen Bürgerkriegs, die für ihn aus zensorischer Sicht aber unproblematisch sind. Er hebt keine der Figuren besonders hervor, sondern spricht nur allgemein von der Vielzahl unterschiedlicher Charaktere. Von den drei Erstgutachten ist dieses das objektivste. Fast könnte man allerdings den Eindruck gewinnen, dass Pinta Llorente nur das erste Kapitel des ersten Teils gelesen hat, in dem die wenigen, von ihm angeführten Aspekte dargestellt werden. Er geht weder auf die zensursensible Thematik des Zwangsarbeitslagers oder die ideologiebedingte Spaltung der Familie Corvo ein noch auf die Tatsache, dass der Roman aus der Perspektive zweier ‚Kriegsverlierer‘ erzählt wird. Die Orte des Geschehens werden nicht namentlich genannt und die Handlung der verschiedenen Erzählstränge nicht konkretisiert. Auch die ‚authentische‘ Sprache der Figuren bemängelt er nicht. Selbst die von den anderen beiden Gutachtern kritisierte ironische Darstellung der

---

<sup>421</sup> „El que suscribe [...] solicita la autorización reglamentaria para las portadas que ha de llevar el libro titulado *Los hijos muertos* cuyo expediente lleva el n° 2322-58.“ Am linken Rand des Schreibens findet sich der behördeninterne Vermerk „Asunto: Aprobación de Portadas“. Handschriftlich hat der kirchliche Zensor Francisco Javier Aguirre Cuervo die Anweisung „Séllese“ vermerkt, da Galán Conde es wohl versäumt hatte, die Gebühren des Vorgangs in Form von Wertmarken (vier Peseten) zu entrichten. Als er dies nachgeholt hat werden auch die Entwürfe des Buchumschlags genehmigt. Ein Muster ist in der Zensurakte vorhanden.

bigotten Heuchlerin Isabel stellt für Pinta Llorente kein Problem dar.<sup>422</sup> Aus seiner Sicht bedarf der Roman weder in politisch-ideologischer noch in religiöser oder moralischer Hinsicht einer zensierenden Intervention.<sup>423</sup>

Erste Unterschiede in der Beurteilung der Zensoren lassen sich bereits bei der Verortung des Romans in einer der literarischen Strömungen feststellen: Hatte Pinta Llorente ihn pauschal dem Realismus zugeschrieben, so gehört *Los hijos muertos* für Pablo Muñoz zum *tremendismo* als explizit negativ konnotierter Variante des *realismo social*. Dieser Zensor, der nachweislich Gutachten zu Texten von in politischer Hinsicht ‚zweifelhaften‘ Autoren erstellt hat,<sup>424</sup> beurteilt den Roman kritischer und subjektiver als der kirchliche Zensor.<sup>425</sup> Die Geschichte der Corvos ist für ihn nicht Mittel-, sondern Ausgangspunkt seiner Beurteilung. Ausführlicher als sein Vorgänger resümiert Pablo Muñoz die Handlung des Textes anhand der wichtigsten Figuren: Außer Miguel, auf den er sich in abwertender Weise als „chico corremundos“ bezieht, nennt er alle Protagonisten bei ihrem Namen. Auch der Handlungsort Negroz und das Zwangsarbeitslager, das er als „Gefangenenkolonie“ bezeichnet, werden zur Sprache gebracht. Auf die Thematisierung des Spanischen Bürgerkriegs verweist der Zensor nicht direkt, erwähnt aber den Fronteinsatz Daniels auf republikanischer Seite.<sup>426</sup> Die proletarische Herkunft Miguels wird nicht ausdrücklich genannt<sup>427</sup> und die Nutzung von Tabuwörtern nicht beanstandet. Seine Streichungsvorschläge auf 20 Seiten zielen überwiegend auf die Nennung offizieller ‚Feindbilder‘. Zu den gegen die moralischen Konventionen verstoßenden Textstellen gehören die bereits erwähnte Darstellung der scheinheiligen Verlogenheit Isabels<sup>428</sup> sowie ein Textabschnitt mit erotischem Inhalt.<sup>429</sup>

Der Hauptkritikpunkt des dritten Zensors Ignacio Eznarriaga ist der häufige Gebrauch von Tabuwörtern, vor allem in den Figurendialogen. Seiner Ansicht nach solle auf die Nutzung

---

<sup>422</sup> Vgl. AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 248).

<sup>423</sup> Die Charakterisierung dieses Zensors als unnachgiebig und streng, wie Larraz ihn beschreibt, lässt sich somit weder für *Los hijos muertos* noch für *En esta tierra* bestätigen. Larraz (2014: 227).

<sup>424</sup> Vgl. Larraz (2014: 88).

<sup>425</sup> Die tendenziösere Haltung von Pablo Muñoz manifestiert sich in verschiedenen Formulierungen, wie z. B. der Beschreibung des finanziellen Niedergangs der Corvos: Im Gegensatz zu Pinta Llorente, der diesen Umstand mit dem Adjektiv „ruiniert“ zusammenfasst, spricht er hier von einem „Unglück“. Seine Sympathie gilt der Familie, nimmt er den sehr viel tragischeren Lebensweg Miguels doch nicht als solchen wahr.

<sup>426</sup> Nicht ganz richtig ist in diesem Zusammenhang seine Begründung für den familiären Verstoß Daniels, der ihm zufolge auf die ‚vererbte‘ Schuld wegen des finanziellen Niedergangs der Corvos zurückzuführen ist. Auch wenn die Familie Daniel diese Tatsache kontinuierlich zum Vorwurf macht, so wendet dieser sich erst von ihr ab, als Isabel seine Beziehung zu Verónica unterbinden will.

<sup>427</sup> Dessen politische Gesinnung und kriminelle Vergehen sind aus der Sicht der Zensur durch seinen Tod ‚gesühnt‘.

<sup>428</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 248).

<sup>429</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 625-626).

„authentischer“ Sprache in schriftlichen Texten generell verzichtet werden. Dieser *Lektor* ordnet den Roman keiner der literarischen Strömungen zu und beschreibt ihn stattdessen als bitter und traurig. Auch er beginnt seine Einschätzung mit dem Schicksal der Familie Corvo und nennt als einziger der drei Gutachter den Namen des Anwesens *La Encrucijada*. In diesem Zusammenhang verweist er auf den Bau des Stausees, was ihm als Überleitung zu dem Erzählstrang dient, der das Leben Miguels im Lager zum Inhalt hat. Neben dieser Figur und der Familie Corvo erwähnt er nur noch den idealistischen Leiter des Gefangenenlagers. Miguel, den er abschätzig als „hijo de rojos“ beschreibt, entspricht seiner stereotypen Vorstellung vom „Feind“, bringt der doch seinen besten „Kameraden“ um. Im Gegensatz zu Pinta Llorente und Pablo Muñoz weist Eznarriaga nicht auf den finanziellen Ruin der Corvos hin, erwähnt aber den bevorstehenden Verlust des Landbesitzes durch den Bau des Stausees. Die Orte des Geschehens und die Protagonisten werden nicht namentlich genannt. Nur die Figur Miguel zieht aufgrund der unmoralischen Lebensweise und der proletarischen Herkunft die Aufmerksamkeit des Zensors auf sich. Dieses dritte Gutachten ist noch parteiischer als das des zweiten Zensors, kommen in ihm doch die negativen Klischeevorstellungen über die republikanischen Kriegsverlierer deutlicher zum Ausdruck. Die wenigen genannten Protagonisten beschreibt der Zensor in ihrer Entwicklung recht detailliert. Andere zensurrelevante Aspekte bleiben unerwähnt, wie z. B. die Haupterzählerfigur Daniel oder die Thematisierung des Bürgerkriegs. So entsteht bei der Lektüre dieses Gutachtens der Eindruck, dass der Roman nur in der Nachkriegszeit spielt. Inakzeptabel ist für Eznarriaga die Vielzahl von Schimpfwörtern. Deren Tilgung, so der Zensor, würde die Qualität des Romans nicht mindern, weshalb er Streichungen auf fünfzehn Seiten empfiehlt, die endgültige Entscheidung jedoch dem *Lektorats-* und Sektionsleiter überantwortet. Bei zwölf seiner Zensureingriffe handelt es sich um die Eliminierung einzelner Schimpfwörter. Die Tatsache, dass Verónica ein uneheliches Kind von Daniel erwartet, kritisiert er aber nicht. Eine weitere Intervention fällt in den Bereich des politischen Dogmas und hat ebenfalls mit dem Verstoß gegen den „korrekten“ Sprachgebrauch zu tun.<sup>430</sup>

---

<sup>430</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 30).

### 6.3.1.1 Die zensorischen und selbstzensurierenden Eingriffe

Die von Eznarriaga bemängelten ‚anstößigen‘ Wörter machen insgesamt 14 Textstellen auf 12 Seiten aus.<sup>431</sup> Zum Bereich der moralisch bedingten Zensurinterventionen zählt darüber hinaus die aus 46 Wörtern bestehende Textpassage mit sexueller Konnotation, die sowohl von Pablo Muñoz als auch von Eznarriaga moniert wird. Die Textstelle, in der Isabels scheinheilige Heuchelei enthüllt wird, überschreitet die moralischen und religiösen Grenzen der Zensur. Zählt man diese, aus 32 Wörtern bestehende Streichung, ebenfalls zur Kategorie der Moralverstöße, so beanstanden die Zensoren insgesamt 16 Textpassagen dieser Art auf 15 Manuskriptseiten. Alle weiteren Zensureingriffe gehören zur Kategorie der Verstöße gegen das politische Dogma: Eznarriaga zensuriert hier einen Tabubegriff auf zwei Seiten. Pablo Muñoz eliminiert in 25 Textpassagen auf insgesamt 17 Seiten zwei Namen ‚bekannter‘ Persönlichkeiten. Aus quantitativer Sicht machen die politisch motivierten Tilgungen und die dadurch bedingten selbstzensurierenden Änderungen der Autorin den größten Teil der Interventionen aus, weshalb die Darstellung der Zensur hiermit beginnen soll.

#### 6.3.1.1.1 „Guerra civil“

Tabu ist die Nutzung des korrekten *Terminus technicus* „Bürgerkrieg“, weil der erfolgreiche glorifizierte Putschversuch der nationalistischen Truppen eine fundamentale Komponente im franquistischen Dogma bildet.<sup>432</sup> Zu den ‚richtigen‘, vom Regime autorisierten Bezeichnungen zählen die Euphemismen *Kreuzzug* (*Cruzada*), *Befreiungskrieg* (*Guerra de Liberación*) oder *ruhmreiche Erhebung* (*Glorioso Alzamiento*). ‚Legitimiert‘ wird dadurch nicht nur der unrechtmäßige Aufstand, sondern auch die Errichtung der Diktatur durch die Inszenierung des Franquismus als Verteidiger und Fortführer der imperialen katholischen Vergangenheit in der

---

<sup>431</sup> Neben den Aufstellungen der zensurierten Seiten in den beiden Zensurgutachten zeugen auch sichtbare Spuren im Manuskript von den Eingriffen der Zensoren. Da sich hier zwei graphisch differenzierbare Formen des Streichens unterscheiden lassen, können die Eingriffe den beiden *Lektoren* zugeordnet werden. Eznarriaga benutzt zur Markierung von zensorischen Tabus einen roten Buntstift (und entspricht damit dem Klischee des Kontrolleurs mit gezücktem Rotstift), mit dem er die Textpassagen durchstreicht oder in (runde bzw. eckige) Klammern setzt. Pablo Muñoz hingegen hebt die kritischen Stellen durch die kreisförmige Einrahmung mit blauem Kugelschreiber hervor. Aufschlussreich ist diese Beobachtung auch insofern, als dass sie belegt, dass die unterschiedlichen Gutachter ihre Kontrolle an ein und demselben Manuskript vorgenommen haben. Eznarriaga hatte somit bei seiner eigenen Zensur die Beanstandungen seines Kollegen immer ‚vor Augen‘.

<sup>432</sup> „[...] la más santa de las guerras“ heißt es im Kapitel *Guerra contra el bolchevismo* des *Catecismo patriótico español*. S. González Menéndez-Reigada (2003: 58). Dieser Text war im März 1939 per Ministerialanweisung in den offiziellen Lehrplan aller Schulen aufgenommen worden.

Tradition der Spanischen Könige. Der ideologischen Auffassung des Franquismus folgend haben sich im Bürgerkrieg die Werte des „ewigen, katholischen“ Spaniens erfolgreich gegen das gottlose anarchische Chaos der Zweiten Republik durchgesetzt. Das muss in literarischen Texten in eben dieser Form dargestellt werden,<sup>433</sup> ist das Anzweifeln dieser ‚offiziellen‘ Geschichtsschreibung durch die Nutzung des Begriffs „Bürgerkrieg“ doch auch 1958 noch strengstens verboten.<sup>434</sup>

Im Rahmen des chronologischen Rückblicks auf die Familiengeschichte der Corvos im ersten Kapitel des ersten Teils wird auf der Manuskriptseite 30 davon berichtet, wie die Nachricht des Kriegsbeginns Hegroz erreicht: „Cuando en julio 1936 estalló la guerra civil tras unas horas de incertidumbre, Negroz quedó dentro de la zona nacional.“<sup>435</sup> Obwohl diese Streichung nur im Gutachten Eznarriagas aufgeführt ist, lassen die Spuren der Zensoren im Text darauf schließen, dass auch Pablo Muñoz den Begriff bemängelt hat. Das Wort „civil“ ist rot eingeklammert, was auf den Zensor Eznarriaga hinweist. Der gesamte Terminus ist darüber hinaus mit blauem Kugelschreiber markiert, so wie es Pablo Muñoz zu tun pflegt, der „civil“ dabei zusätzlich und mit Nachdruck umkreist hat. Auf der Manuskriptseite 31 ist derselbe Begriff erneut mit blauem Kugelschreiber angestrichen: „En 1939, finalizada la guerra civil se supo que Daniel había huido a Francia.“<sup>436</sup> Diese Spur deutet somit wiederum auf Pablo Muñoz hin. Allerdings hat dieser die beiden Eingriffe bei der Zusammenstellung der monierten Manuskriptseiten in seinem Gutachten nicht aufgeführt. Der Hinweis auf die Seite 30 findet sich, nachträglich per Hand eingetragen, nur im Gutachten Eznarriagas. Aber die zweite zensierte Stelle auf Seite 31 fehlt hier, und so ist in den Anweisungen der Zensurbehörde an den Planeta-Verlag tatsächlich nur die erste Textstelle vermerkt.

Ana María Matute reagiert auf die Zensur dieses Begriffs, indem sie das Wort „civil“ streicht, so dass in der autorisierten Druckversion nur vom „Krieg“ die Rede ist. Durch diese einfache Anpassung des Textes umgeht sie die Verwendung der franquistischen Terminologie. Darüber hinaus streicht sie auch den Teil des Satzes, der auf die „nationale Zone“ anspielt, so dass aus zwei Sätzen nun einer wird: „Cuando en julio 1936 estalló la guerra [~~civil~~] tras unas

---

<sup>433</sup> Vgl. Knetsch (1999: 84).

<sup>434</sup> Wie schon erwähnt spricht Pinta Llorente in seinem Gutachten an einer Stelle von „trozos de nuestra guerra civil“ und verknüpft so in kurioser Art und Weise Begriffe des offiziellen (*nuestra Guerra de Liberación* oder *nuestra Contienda*) und des verbotenen (*guerra civil*) Sprachgebrauchs miteinander. Er positioniert sich so zwar auf der Seite des Regimes, ohne dabei aber auf seine kritisch-wissenschaftliche Perspektive als Historiker zu verzichten, zu der auch gehört, die adäquaten Bezeichnungen zu benutzen.

<sup>435</sup> Die von den Zensoren beanstandeten Wörter sind durch einfache Unterstreichung markiert.

<sup>436</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 31).

horas de incertidumbre, *los de*[N]Hegroz [~~quedó dentro de la zona nacional.~~] *vieron* llegar[on] por la carretera algunos coches[5] con falangistas armados.“<sup>437</sup> Am Ende des nächsten Abschnitts ist der Begriff „guerra civil“ aber unzensiert zu lesen, handelt es sich doch um die Stelle, die nicht in der Streichungsanweisung an den Verlag beanstandet worden war. Deswegen liest man in der publizierten Textfassung unverändert: „En 1939, finalizada la guerra civil, se supo que Daniel había huido a Francia.“<sup>438</sup> Die Tatsache, dass Matute hier einen bekanntermaßen zensurkritischen Begriff dennoch verwendet hat, ermöglicht in diesem Fall wegen einer Unachtsamkeit im Zensurprozess den Abdruck des tabuisierten Terminus.

### 6.3.1.1.2, „López Tienda“

Die Streichungen mit politischem Hintergrund von Pablo Muñoz betreffen alle das sechste Kapitel des ersten Teils. Die Erzählerfigur Daniel beschreibt dort in mehreren Rückblenden die Teilnahme an der Schlacht um Mallorca im August und September 1936. Mit der Nennung bestimmter Ortsnamen<sup>439</sup>, konkreter Zeitpunkte<sup>440</sup> und anderer Details<sup>441</sup> verweist Matute immer wieder auf die reale Schlacht um die Baleareninsel gleich zu Beginn des Bürgerkriegs. Zu diesen historischen Einzelheiten gehört auch der Name des Hauptmanns Rafael López Tienda, der an dem militärischen Einsatz als „capitán de Ingenieros“ teilgenommen hat. Allgemeine Bekanntheit erlangte López Tienda dadurch, dass er im Herbst 1936 die Kolonne *Libertad* im Kampf um Madrid anführte, weshalb sie bis heute auch *Libertad-López Tienda* genannt wird.<sup>442</sup>

<sup>437</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 30) und Lhm (2004: 32). Zur Erklärung der Markierungen: Wie schon bei *En esta tierra* sind die von den Zensoren eliminierten Passagen durchgestrichen und Anfang und Ende der zensierten Textelemente durch eckige Klammern angezeigt. Fett markiert sind die Textteile, die von der Autorin im Zuge der zensurbedingten Modifikationen getilgt wurden, eckige Klammern zeigen auch hier Anfang und Ende dieser Änderungen an. Die im Schrifttyp Lucida Handwriting wiedergegebenen Textelemente kennzeichnen Eingriffe Matutes, die nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit der selbstzensurischen Überarbeitung stehen. Dazu gehören auch Unterschiede beim Gebrauch von Interpunktionszeichen. Nachträgliche Korrekturen von Akzent und Orthographie-Fehler werden nicht explizit markiert, sind aber berücksichtigt.

<sup>438</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 31) und Lhm (2004: 33).

<sup>439</sup> Z. B. Mahón, Punta Amer oder die Front von Son Servera. Lhm (2004: 143, 144, 145).

<sup>440</sup> Daniel meldet sich am 24.7.1936 freiwillig zum Kriegsdienst, sein Einsatz an der Front von Son Servera erfolgt im September 1936. Lhm (2004: 134, 149).

<sup>441</sup> Erwähnung der PSCU (*Partido Socialista Unificado de Cataluña*), deren Mitglieder in der Truppe von Alberto Bayo kämpfen; Namen von Schiffen, die an der Operation teilnehmen, wie etwa Jaime I und Mar Negro oder die Beschreibung der Angriffe der italienischen Luftwaffe, die die Schlacht zugunsten der nationalistischen Truppen entscheiden. Lhm (2004: 143, 145, 152, 151).

<sup>442</sup> Der reale Rafael López Tienda schließt sein militärisches Studium 1924 mit dem Rang eines „teniente de Ingenieros“ ab. Vgl. „Los nuevos Oficiales de Ingenieros“. 9.7.1927. In: *ABC*. Madrid. Edición de la mañana. S. 14. Im November des gleichen Jahres tritt er seinen Dienst im Führungsstab in Ceuta an. Vgl. „Oficiales destinados

Vom Zensor bemängelt wird der Name des Hauptmanns, weil er zu den tabuisierten Feindbildern des franquistischen Regimes gehört. Aus diesem Grund streicht Pablo Muñoz die entsprechenden Referenzen an sechs Stellen auf drei Seiten im Manuskript, wobei er eine weitere Nennung auf Seite 203 übersieht. López Tienda<sup>443</sup> tritt im Text zum ersten Mal auf Seite 184 in Erscheinung: „Ex suboficial de Regulares. Venia enviado por López Tienda.“<sup>444</sup> Nach den Spuren im Text wurde diese Stelle von beiden Zensoren bemängelt: Der Satz „Venia enviado por Lopez Tienda“ ist vollständig mit Rotstift durchgestrichen worden und der Name López Tienda mit einer kreisförmigen blauen Markierung versehen. Die weiteren Streichungen dieser Art im Textverlauf weisen aber nur noch auf den zweiten Erstgutachter als Zensor hin. Offensichtlich hat Eznarriaga nach einer ersten Beanstandung des Namens dessen Zensur nicht weiter fortgeführt, da dies ja bereits von seinem Vorgänger gemacht worden war.

19 Seiten später taucht der Name erneut im Text auf. Inzwischen ist die Truppe an der mallorquinischen Front von Son Servera angekommen. Matute widmet der Darstellung des Offiziers nun fast eine ganze Seite. So heißt es hier über diesen als elegant und groß beschriebenen Mann mit traurigem Blick z. B.: „Una sola vez le obligaron a ponerse en la cola, para el rancho. Una sola vez, porque solo una vez se olvidó de hacerlo.“<sup>445</sup> Die Autorin erwähnt auch die maßgeschneiderte Uniform mit den Insignien der republikanischen Armee, die inmitten des chaotischen Kriegsgeschehen merkwürdig fehl am Platz wirkt. Den Kontrast zwischen López Tienda und den überwiegend aus der Unterschicht kommenden republikanischen Soldaten intensiviert sie durch zusätzliche persönliche Details:

Estaba sentado, pasaba el brazo por el respaldo de la silla, hablando. Y su mano caía floja, cuidada, y entre los dedos humeaba el cigarrillo. No eran solo sus ojos los que miraban aquella mano, aquella forma de coger el cigarrillo, blanda, leve, entre los dedos. [...] El cigarrillo se coge amazotado, agarrotado. Lopez Tienda tenía la mano caída, floja, con el cigarrillo entre los dedos, la mano de „señorito“.<sup>446</sup>

---

a Marruecos“. 26.11.1924. In: *LV*. S. 17. Einen Monat später nimmt er dort seinen Platz in der „comandancia de ingenieros“ ein. Vgl. „Destinos militares“. 2.12.1924. In: *LV*. S. 21. Im November 1926 wird er für seine Verdienste im Rif-Krieg geehrt. S. „Expedientes de Recompensas“, 21.11.1926. In: *ABC*. Madrid. S. 15. Im September 1927 wird ihm die Tapferkeitsauszeichnung „La Laureada“ verliehen. Vgl. „De Marruecos“. 8.9.1927. In: *LV*. S. 19. Am 2.11.1936 stirbt er während der Gefechte in Madrid durch einen versehentlich gelösten Schuss. Hidalgo Madero Móstoles, Francisco. „Sobre la columna Libertad-López Tienda“. [o. D.]. In: <http://www.sbhac.net/Republica/Fuerzas/EPR/EprB/ColumnaLT.htm>. Stand: 13.1.2016, 14.23.

<sup>443</sup> Durch die Namensnennung verleiht die Autorin der Figur eine besondere Bedeutung, ist sie doch in dieser Episode die einzige, der dieses Privileg zukommt.

<sup>444</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 184) und Lhm (2004: 137).

<sup>445</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 203).

<sup>446</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 203-204).



So wird einer der wenigen professionellen Militärs der Einheit durch die für die Autorin so charakteristische Technik der Hervorhebung unbedeutender Kleinigkeiten als deplatziert wirkender, melancholischer Mann mit gut sitzender Offiziersmontur beschrieben. Durch die Bezugnahme auf die reale Persönlichkeit verknüpft Matute auch hier Fiktion und historisches Geschehen und steigert so die Authentizität und Glaubwürdigkeit des Geschilderten. Darüber hinaus schreibt sie damit gegen die staatlicherseits verordnete Ächtung der Kriegsverlierer an. Der mit Stärken und Schwächen beschriebene Protagonist unterscheidet sich nicht nur durch seine Ideologie von den nationalistischen Gegnern. Die nicht überhöhende, menschliche Präsentation dieser Figur hebt sie zudem vom heroischen Pathos ab, mit dem *nationale* Militärs in regimekonformen Texten gerne dargestellt werden. Dass dabei u. a. selbstzensorische Überlegungen eine Rolle gespielt haben, kann nicht ausgeschlossen werden, wusste Matute doch nur zu genau, dass sie sich auf streng kontrolliertem Zensurterrain bewegte.

Auf die Streichung des Zensors reagiert sie nicht mit der Anonymisierung der Figur durch die vollständige Tilgung des Namens, sondern sie ersetzt ihn durch den fiktiven „capitán Arcos“. Durch die Beibehaltung des gleichen militärischen Rangs hofft sie vielleicht dem zeitgenössischen Leser auch so verstehen geben zu können, auf wen sie anspielt. An der ersten zensierten und selbstzensierten Stelle des V<sub>A1</sub> heißt es deswegen nun „Venía enviado por ~~[Lopez-Tienda]~~ **el capitán Arcos**.“<sup>447</sup> Aus Kohärenzgründen hat die Autorin die eine, vom Zensor nicht markierte Stelle mit dem zensierten Namen auf der Seite 150 ebenfalls geändert: „~~[Lopez-Tienda]~~ **El capitán Arcos** era un hombre alto, elegante.“<sup>448</sup> In derselben Weise verfährt sie auch drei Sätze später: „El uniforme de ~~l~~~~[Lopez-Tienda]~~ **capitán Arcos** era un uniforme extraño, un uniforme a medida, bien cortado.“<sup>449</sup> Im Folgesatz verzichtet sie jedoch auf die Wiederholung des Namens: „~~[Lopez-Tienda]~~ resultaba un hombre muy elegante, muy fino, con una mirada tristísima.“<sup>450</sup> Nach demselben Schema geht sie fünf Sätze später vor. Zunächst ersetzt sie den zensierten durch den selbstzensierten Namen, um dann im Folgesatz auf dessen Nennung zu verzichten: „~~[Lopez-Tienda]~~ **El capitán Arcos** era un hombre elegante, aún llevaba las insignias del antiguo ejército. ~~[Lopez-Tienda]~~ **[b]** **Bebia** un poco. Bebia bastante.“<sup>451</sup> Elf Sätze später wendet sie an der letzten zensierten Textstelle erneut das Substitutionsverfahren an, so dass hier in der gedruckten Fassung zu lesen ist „~~[Lopez-Tienda]~~

---

<sup>447</sup> Lhm (2004: 137).

<sup>448</sup> Lhm (2004: 150), vgl. auch AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 203).

<sup>449</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 203) und Lhm (2004: 150).

<sup>450</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 203) und (Lhm (2004: 150).

<sup>451</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 203) und Lhm (2004: 150).

El capitán Arcos tenía la mano caída, floja, con el cigarrillo entre los dedos, la mano «de señorito»<sup>452</sup>.

#### 6.3.1.1.3 „Miguel Álvarez“

Der zweite von Pablo Muñoz zensierte Name betrifft die neben Daniel Corvo wichtigste Erzählerfigur des Romans: „Miguel Álvarez“. Auch dieser Eingriff gehört zum Bereich des Dogmas, referiert die Autorin damit doch auf einen jungen Falangisten namens Miguel Álvarez Pérez, der im Februar 1956 in einen tragischen Vorfall verwickelt war. Die zunehmende Politisierung im universitären Bereich hat in den 50er Jahren zur Entstehung einer von der verbotenen kommunistischen Partei unterstützten Studentenbewegung außerhalb der falangistischen SEU (*Sindicato Español Universitario*) geführt, die nicht nur ihren Unmut über die mangelhafte akademische Ausbildung, sondern auch über die franquistische Regierung zum Ausdruck brachte. Auf die Formierung dieser Oppositionsbewegung reagierte das Regime mit Repressionen. Auseinandersetzungen zwischen Falangisten und Studierenden standen auf der Tagesordnung. So auch am 9. Februar 1956, an dem es zu einer gewalttätigen Konfrontation zwischen Hochschülern und einer Gruppe junger Falangisten kam, die sich anlässlich des „Tags des gefallenen Studenten“ versammelt hatte.<sup>453</sup> Es fielen Schüsse, von denen einer Álvarez Pérez, Mitglied der *Falanges Juveniles*, am Hinterkopf traf. Der Täter wurde ‚offiziell‘ nie ermittelt, die Schuld aber von Anfang an den regimekritischen Studenten zugeschoben.<sup>454</sup> Dabei gab es unmittelbar nach dem Zwischenfall schon Hinweise darauf, dass es sich um ein unglückliches Versehen gehandelt hatte: Der junge Falangist war offensichtlich von einer zur Abschreckung in die Luft gefeuerten Kugel eines Kameraden getroffen worden. Das Opfer überlebte die Schussverletzung, wurde von der regierungsaffinen und falangistischen Presse allerdings schnell nach dem Vorbild Monteros als zweiter Märtyrer des *Movimiento Nacional*

---

<sup>452</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 203) und Lhm (2004: 150).

<sup>453</sup> Mit dem *Día del estudiante caído* wurde während des Franquismus an jedem 9. Februar offiziell der Ermordung des SEU-Gründers Matías Montero gedacht, der 1934 von einem Mitglied der *Juventudes Socialistas* erschossen worden war.

<sup>454</sup> So wird z. B. in der einen Tag später veröffentlichten Notiz der *Dirección General de Seguridad* von einer „[...] agresión [...] de elementos de filiación comunista“ gesprochen. Fernández-Montesinos Gurruchaga, Andrea. 2009. „Los primeros pasos del movimiento estudiantil“. In: *Cuadernos del Instituto Antonio de Nebrija*. Bd. 12. Nr. 1. S. 23.

präsentiert. Unter dem Vorwand der Wiederherstellung der öffentlichen Ordnung konnte das Regime nun in aller Härte gegen die kritischen Stimmen im universitären Umfeld vorgehen.<sup>455</sup>

Vor dem Hintergrund dieser historischen Fakten stellt sich zunächst die Frage, warum die Autorin ausgerechnet den Namen eines falangistischen ‚Märtyrers‘ für die aus dem republikanischen Umfeld stammende, egozentrische Figur Miguel gewählt hat. Auch wenn der Nachname Álvarez in Spanien sehr verbreitet ist, so kann wohl eine ungewollte Übereinstimmung von fiktivem und realem Protagonisten ausgeschlossen werden.<sup>456</sup> Die politischen Aktionen der studentischen Oppositionsbewegung sowie die gewalttätige Konfrontation, bei der Álvarez Pérez verletzt wurde, fallen zeitlich in den literarischen Entstehungszeitraum des Romans. Schnell wurde daraus durch die Medienberichterstattung eine viel kommentierte Angelegenheit nationalen Interesses. In diesen Pressemeldungen wurde kontinuierlich auf die Erinnerung an den Bürgerkrieg und das in zwei Lager gesplattene Land rekurriert, beides Hauptthemen von *Los hijos muertos*. Grund dafür war zum einen die ‚vermutete‘ Verwicklung der kommunistischen Partei in die ‚Aktion‘. Aber auch die zeitliche Übereinstimmung der Übergriffe auf Montero (in der Zweiten Republik) und auf Álvarez Pérez begünstigten diese strategische Verknüpfung der ‚Tatsachen‘. So hieß es z. B. in einem Artikel der falangistischen Zeitung *Arriba* am Tag nach dem Zusammenstoß:

En similitud de fechas y casi en igualdad de lugar, pero a veinte años de distancia, un estudiante de la Falange caía víctima de los enemigos de esa Falange y de España, cual si aquí no hubiese pasado nada y como si fuese posible, factible o simplemente tolerable, que el enemigo de ayer volviese hoy a tácticas que bien sabemos a lo que condujeron antaño.<sup>457</sup>

Eine Überwindung der tiefen Spaltung der spanischen Gesellschaft, wie sie im Roman Matutes angedeutet wird, war in der franquistischen Wirklichkeit 17 Jahre nach Kriegsende noch vollkommen undenkbar: „[...] un neoliberalismo [...] no es sino una puerta abierta al comunismo [...]. El camino es conocido y seguro: tras la ‚libertad‘ vendría la checa [...] No

---

<sup>455</sup> Der Ex-Falangist José Luís Rubio Cordón behauptete sogar, dass es sich bei dem Zwischenfall um eine vom Innenministerium geplante Aktion gehandelt habe: „José Luís Rubio Cordón [...] sostiene su opinión de que el encuentro fue deliberadamente montado por el Ministerio del Interior, con objeto de provocar una situación en la que la represión en la universidad pareciera justificada desde el punto de vista del orden público.“ Ellwood, Sheelagh. 1984. *Prietas las filas: Historia de la Falange Española, 1933-1983*. Barcelona. Crítica. S. 173.

<sup>456</sup> Dagegen spricht vor allem die große Sorgfalt, mit der Matute die Namen ihrer Protagonisten auszuwählen pflegte.

<sup>457</sup> „Los sofistas de la libertad“. 10.2.1956. In: *Arriba*. Zitiert in: Fernández-Montesinos Gurruchaga, Andrea. 2008. *Hijos de vencedores y vencidos: Los sucesos de febrero de 1956 en la Universidad Central*. Master-Arbeit der Fakultät für Geographie und Geschichte. Madrid. Universität Complutense. S. 82.

son posibles diálogos ni convivencias utópicas [...]. No es posible la colaboración [...] ni expresa ni tácita con el enemigo.“<sup>458</sup> Auch in der zu diesem Zeitpunkt konservativen Zeitung *Informaciones* wird das Unverständnis über diejenigen zum Ausdruck gebracht, die für einen Dialog zwischen den verfeindeten Seiten plädieren.<sup>459</sup>

Problematisch für die Zensur ist die Referenz auf Miguel Álvarez Pérez vor allem wegen der angespannten innenpolitischen Lage, die der Vorfall zwei Jahre zuvor verursacht hat. Die Falangisten konnten nur mit Mühe und durch das direkte Eingreifen von Militär und Regierung daran gehindert werden, nicht nur die ‚Verantwortlichen‘ des Zwischenfalls, sondern auch einige liberale Politiker zur Rechenschaft zu ziehen. Eine ‚schwarze‘ Liste mit mehr als 50 Namen von reformorientierten Intellektuellen und Politikern verbreitete Angst und Schrecken.<sup>460</sup> Deswegen greift Pablo Muñoz nun an 19 Stellen zum *Kugelschreiber*, um den Nachnamen Álvarez aus dem Text zu streichen.<sup>461</sup> Die zensierten Stellen befinden sich alle im zweiten Teil des Romans.<sup>462</sup> Aus quantitativer Sicht handelt es sich hierbei um den umfassendsten Zensureingriff in den Text. Nur die Kapitel drei, sechs und sieben des zweiten Teils bleiben davon verschont. Im ersten Kapitel, in dem die Figur Miguel als neu angekommener Häftling im Zwangsarbeitslager eingeführt wird, fällt sein Name auf acht Seiten zehn Mal dem Rotstift des Zensors zum Opfer. Betroffen sind davon gleich die ersten zwei Worte: „Miguel Alvarez dió dos vueltas sobre sí mismo, y estuvo a punto de caerse de aquella mesa, o cama, o lo que fuera, donde le habían echado.“<sup>463</sup> Zwei Manuskriptseiten später wird der Name in einem Textabschnitt zwei Mal markiert: „Miguel Alvarez alfojó la presión de sus dedos, parpadeando. El sudor bajaba lentamente, por su cuello. De repente, una luz viva le hirió en pleno. «El Valle de las Piedras. Destacamento Penal de Negroz. Miguel Alvarez. Veinte años».“<sup>464</sup> Wiederum zwei Seiten später heißt es zu Beginn eines Absatzes: „Miguel Alvarez

---

<sup>458</sup> „Agresión contra un grupo de estudiantes“. 10.2.1956. In: *Madrid*. Zitiert in: Fernández-Montesinos Gurruchaga (2008: 84).

<sup>459</sup> „[...] restablecer un diálogo semejante al que nos llevó a la catástrofe de tres años de guerra civil. [...] no pueden tener cabida [...] nuevas maniobras de carácter liberal, cuya conclusión conocemos de antemano.“ Vgl. „Juego intolerable“. 11.2.1956. In: *Informaciones*. Zitiert in: Fernández-Montesinos Gurruchaga (2008: 84).

<sup>460</sup> Vgl. hierzu Garrido, Ernesto. „La noche de los cuchillos largos“. 3.10.1976. In: *El País Semanal*. S. 11-14.

<sup>461</sup> Auch hier ist die Zensur nicht vollständig, übersieht der Gutachter den Namen doch an drei Stellen: Im fünften und siebten Kapitel des zweiten sowie im fünften Kapitel des dritten Teils. Vgl. Lhm (2004: 245, 306, 335). Die zensorischen Spuren an der ersten Textstelle lassen wiederum erkennen, dass auch Eznarriaga den Namen bemängelt, da neben der blauen eine rote Markierung zu sehen ist. S. AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 257). Die folgenden Textpassagen sind nur von Pablo Muñoz gekennzeichnet, die betreffenden Seitenzahlen in seinem Gutachten aufgelistet.

<sup>462</sup> Die Erzählerfigur Miguel tritt hier zum ersten Mal in Erscheinung. Im dritten Teil ist der Protagonist zwar sehr präsent, wird aber nur noch an der einen, bereits genannten Stelle im fünften Kapitel mit Nachnamen genannt, da die Lagerinsassen ihn „el chico“ rufen.

<sup>463</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 257).

<sup>464</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 259).

hizo un esfuerzo y se incorporó.“<sup>465</sup> Nach einigen längeren Sequenzen mit Erinnerungen an seine Kindheit erscheint der Nachname wieder im ersten Satz eines Abschnitts auf der Manuskriptseite 284: „Al día siguiente Miguel Alvarez por orden del Jefe, no fué a la presa del pantano.“<sup>466</sup> Am Ende des nächsten Absatzes wird er in der direkten Rede des Lagerleiters genannt: „He estado revisando todo lo tuyo –decía el viejo marrullero–. He leído con detenimiento todo tu historial, y me he interesado especialmente por tus antecedentes. Quiero ayudarte, Miguel Alvarez.“<sup>467</sup> Drei Seiten später erklärt Herrera den Grund für sein besonderes Interesse an dem jungen Häftling: „Tú eres joven, tú aún eres distinto. Ayudándote a tí, yo me ayudaré a mí mismo. Miguel Alvarez, yo también tuve un hijo de tu edad... Tú no debes perderte.“<sup>468</sup> Am Ende dieses Gespräch heißt es: „Todo bajo el techo sórdido y cercano, dentro del mundo cerrado, que él, Miguel-Alvarez, no podía, no podría nunca comprender.“<sup>469</sup> Danach wird Miguel aufgrund einer Verletzung am Fuß nicht mehr für die Bauarbeiten des Staudamms eingesetzt: „Desde aquel día, Miguel Alvarez no volvió a la presa del pantano.“<sup>470</sup> Stattdessen schickt man ihn zum Arbeiten in den Wald und so heißt es zum Abschluss des ersten Kapitels: „Desde que Miguel Alvarez tomó parte en aquellas jornadas, algunos presos le tenían tirria.“<sup>471</sup>

Ana María Matute reagiert auf diese Zensoreninterventionen, indem sie den bemängelten Nachnamen durch einen anderen – in diesem Fall „Fernández“ – ersetzt oder streicht, wenn aus dem Kontext hervorgeht, von wem die Rede ist. Den Vornamen Miguel behält sie aber entgegen der Anweisung des Gutachters bei.<sup>472</sup> Neben diesen selbstzensurierenden Änderungen nutzt sie die forcierte Überarbeitung des Textes auch für einige Selbstkorrekturen, und so heißt es zu Beginn des ersten Kapitels nun: „Miguel [~~Alvarez~~] **Fernández** dio dos vueltas sobre sí mismo, y estuvo a punto de caerse de [~~aquella~~] la mesa, o cama, o lo que fuera, [~~dónde~~] en que le [~~habían echado~~] echaron.“<sup>473</sup> In derselben Art verfährt sie bei den nächsten vier Zensurinterventionen: „Miguel [~~Alvarez~~] **Fernández** alfojó la presión de sus dedos, parpadeando. El sudor, bajaba lentamente, por su cuello. De repente, una luz viva le hirió en

<sup>465</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 261).

<sup>466</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 284).

<sup>467</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 285).

<sup>468</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 288).

<sup>469</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 290).

<sup>470</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 291).

<sup>471</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 291).

<sup>472</sup> Der gewählte Ersatz gehört, wie der zensierte „Álvarez“ zu der Gruppe von Namen, die durch die Endung ‚-ez‘ auf die Ableitung ‚Sohn oder Nachkomme von‘ verweisen. Beide sind in Spanien sehr geläufig und es liegt nahe, dass die Autorin versucht hat, durch die Bewahrung des Vornamens und der gemeinsamen Wurzel der Nachnamen ein Signal an den aufmerksamen Leser zu senden.

<sup>473</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 257) und Lhm (2004: 187).

pleno. «El Valle de las Piedras. Destacamento Penal de [N]Hegroz. Miguel [Alvarez] **Fernández**. Veinte años».<sup>474</sup> Die zensierte Textstelle auf der Manuskriptseite 261 wird zu „Miguel [Alvarez] **Fernández** hizo un esfuerzo y se incorporó“,<sup>475</sup> die auf der Manuskriptseite 284 lautet nun: „Al día siguiente, Miguel [Alvarez] **Fernández**, por orden del Jefe, no fue a la presa del pantano“.<sup>476</sup> Die Modifikation der Autorin auf der Seite 285 zieht eine Streichung mehrerer Wörter nach sich, zu der auch der Name gehört: „He estado revisando todo lo tuyo – decía el viejo marrullero–. He leído con detenimiento [~~todo~~] tu [~~historial~~] *expediente*. [~~, y me he interesado especialmente por tus antecedentes. Quiero ayudarte, Miguel Alvarez.~~]“<sup>477</sup> Bei den zwei folgenden Textstellen eliminiert Matute den Namen erneut vollständig:

Tú eres joven, tú aún eres distinto. Ayudándote a ti, yo me ayudaré a mí mismo. [~~Miguel~~]-[~~Alvarez,~~]  
Yo también tuve un hijo de tu edad... Tú no debes perderte.<sup>478</sup> [...] Todo bajo el techo sórdido y cercano, dentro del mundo cerrado, que él, [~~Miguel~~]-[~~Alvarez,~~] no podía, no podría nunca comprender.<sup>479</sup>

Bei den letzten beiden bemängelten Passagen im ersten Kapitel ersetzt sie „Álvarez“ wieder durch „Fernández“: „Desde aquel día, Miguel [Alvarez] **Fernández** no volvió a la presa del pantano.“<sup>480</sup> Im letzten Abschnitt werden ebenfalls selbstkorrigierende Veränderungen vorgenommen: „Desde que Miguel [Alvarez] **Fernández** [~~tomó parte~~] *participó* en aquellas jornadas, algunos presos le [~~tenían tirria~~] *tomaron ojeriza*.“<sup>481</sup>

Im zweiten Kapitel wird geschildert, wie Miguel und Mónica sich kennenlernen. Auch hier nimmt Pablo Muñoz zwei Streichungen des Nachnamens vor, von denen eine Bestandteil der Szene ist, in der sich die beiden Protagonisten das erste Mal begegnen: „Y aquella tarde, –era a primeros del mes de septiembre, y el campo olía de un modo especial, un modo como no se podía explicar, de tan hermoso, de tan profundo, de tan triste– Mónica encontró a Miguel Alvarez de vuelta, con la leña, hacia el Valle de las Piedras.“<sup>482</sup> Die zweite Zensorenintervention

<sup>474</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 259) und Lhm (2004: 188).

<sup>475</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 261) und Lhm (2004: 189).

<sup>476</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 284) und Lhm (2004: 207).

<sup>477</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 285) und Lhm (2004: 208).

<sup>478</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 288) und Lhm (2004: 210).

<sup>479</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 290) und Lhm (2004: 211).

<sup>480</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 291) und Lhm (2004: 212).

<sup>481</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 291) und Lhm (2004: 212).

<sup>482</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 298).

erfolgt am Ende des Kapitels: „Mónica encontró a Miguel Alvarez varios días después.“<sup>483</sup> In beiden Fällen ersetzt Matute den beanstandeten Nachnamen:

Y aquella tarde[?] –era a primeros del mes de septiembre[?] y el campo olía de un modo especial, [~~un modo como~~] *que* no se podía explicar[?] de tan hermoso, de tan profundo, [~~de~~] tan triste–  
Mónica encontró a Miguel [~~Alvarez~~] **Fernández** de vuelta, con la leña, hacia el Valle de las Piedras.<sup>484</sup> [...] Mónica encontró a Miguel [~~Alvarez~~] **Fernández** varios días después.<sup>485</sup>

Zwei Kapitel später erinnern sich Daniel und Herrera an ihre toten Söhne. Im letzten Absatz wird der Blick von den Erinnerungen des Lagerleiters auf Miguel gelenkt: „Sobre los jergones, la luna entró, extraña, poco propicia. Miguel Alvarez se tapó la cabeza con la manta, para dormir.“<sup>486</sup> Auch hier ersetzt Matute den Namen durch „Fernández“.<sup>487</sup>

In gleicher Art und Weise verfährt sie bei der Streichung im fünften Kapitel, in dem in langen Retrospektiven von den Jahren Daniels während der Revolution und dem Bürgerkrieg erzählt wird. In einer der kurzen eingeschobenen Passagen auf der ersten Erzählebene heißt es: „Miguel Alvarez apretaba el hacha entre las manos.“<sup>488</sup> In der zensierten und selbstzensierten Version des Textes wird daraus: „Miguel [~~Alvarez~~] **Fernández** apretaba el hacha entre las manos.“<sup>489</sup>

Die letzten zensorischen Eingriffe dieser Art finden sich im achten Kapitel, wo Pablo Muñoz den Nachnamen an fünf Stellen auf zwei Seiten eliminiert. Beschrieben wird dort das Patronatsfest in Hegroz. In eingeschobenen Rückblenden wird parallel dazu die Geschichte Miguels weitererzählt: Sein Aufenthalt ab 1938 in dem Kindergarten „Rosa Luxemburgo“ in Viladrau und die kriegsbedingte Evakuierung 1939, zuerst in die Provinz Gerona und später nach Frankreich. Die Streichungen betreffen die Textpassage, in der auf der ersten Erzählebene die Teilnahme der Zwangsarbeiter an einem feiertäglichen Gottesdienst geschildert wird. Auf der Manuskriptseite 429 wird der Nachname in einem Textabsatz drei Mal gestrichen:

<sup>483</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 308).

<sup>484</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 298) und Lhm (2004: 217).

<sup>485</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 308) und Lhm (2004: 225).

<sup>486</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 323).

<sup>487</sup> „Sobre los jergones, la luna entró, extraña, poco propicia. Miguel [~~Alvarez~~] **Fernández** se tapó la cabeza con la manta, para dormir.“ AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 323) und Lhm (2004: 236).

<sup>488</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 336).

<sup>489</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 336) und Lhm (2004: 247).

Miguel Alvarez estaba de pie, en la primera fila. Los días de fiesta les subían al coro. Miguel Alvarez miraba allá abajo, a la nave oscura, que olía a moho y a frío encerrado. Sobre las tumbas negruzcas, desgastadas, se arrodillaban los hombres y las mujeres de Negroz. Los hombres, a la derecha del altar. Las mujeres, a la izquierda. Miguel Alvarez miraba fijamente, con los brazos cruzados sobre el pecho.<sup>490</sup>

Im nun folgenden längeren Abschnitt reflektiert Miguel während der Zeremonie über seine aktuelle Situation, wobei er feststellt, dass seine Absicht zu Fliehen ins Wanken geraten ist. Der freundschaftliche Umgang mit dem Mitgefangenen Santa und dem Lagerleiter Herrera tun ihm gut, so dass er unbemerkt begonnen hat, sich mit seiner Situation abzufinden. Dagegen wehrt er sich nun innerlich:

Me apagaré despacio, sonreiré, diré: es muy bueno, Don Diego, como dice Santa. Me hundiré. Miguel Alvarez miró alrededor. Los hombres del barracon estaban de pie, quietos, con los brazos cruzados sobre el pecho, o a la espalda. Las cabezas descubiertas, rapadas, tenían un raro tinte gris. Las mandíbulas quietas, los ojos, como vaciados. Subían las voces del canto llano, hacia arriba. Como el incienso. Como el otoño entero. Miguel Alvarez se clavó las uñas en el brazo. „Santa, estúpido Santa, canalla“. <sup>491</sup>

Matute reagiert auch auf zwei dieser Eingriffe mit der Substitution durch „Fernández“. An den drei weiteren Stellen aber entscheidet sie sich für die ersatzlose Tilgung des Nachnamens, behält jedoch den Vornamen bei:

Miguel [~~Alvarez~~] **Fernández** estaba de pie, en la primera fila. Los días de fiesta les subían al coro. Miguel [~~Alvarez~~] miraba [~~allá~~] *hacia* abajo, a la nave oscura, que olía a moho y a frío encerrado. Sobre las tumbas negruzcas, desgastadas, se arrodillaban los hombres y las mujeres de [~~N~~] Negroz. Los hombres, a la derecha del altar. Las mujeres, a la izquierda. Miguel [~~Alvarez~~] miraba fijamente, con los brazos cruzados sobre el pecho.<sup>492</sup>

Die andere zensierte Textpassage lautet nun:

Me apagaré despacio, sonreiré, diré: *es muy bueno, Don Diego*, como dice Santa. Me hundiré.“ Miguel [~~Alvarez~~] **Fernández** miró alrededor. Los hombres del barracón estaban de pie, quietos, con los brazos cruzados sobre el pecho, o [~~a~~] la espalda. Las cabezas descubiertas, rapadas, tenían un

<sup>490</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 429).

<sup>491</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 430).

<sup>492</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 429) und Lhm (2004: 312).



raro tinte gris. Las mandíbulas quietas, los ojos, como vaciados. Subían las voces del canto llano, hacia arriba. Como el incienso. Como el otoño entero. Miguel [Alvarez] se clavó las uñas en el brazo. „Santa, estúpido Santa, canalla“.<sup>493</sup>

#### 6.3.1.1.4 Tabubegriffe

Die 16 Streichungen, die der dritte Erstgutachter wegen Verstößen gegen die Moral empfiehlt, verteilen sich über den gesamten Roman. Im ersten Teil sind die Kapitel fünf, sechs und acht von den Zensoreninterventionen betroffen, wobei im fünften Kapitel insgesamt vier Tilgungen auf drei Manuskriptseiten vorgenommen werden. Erzählt wird hier in mehreren Retrospektiven die Ankunft des jungen Daniel im Arbeitermilieu Barcelonas zu Beginn der 30er Jahre. Zum ersten Mal in einer Großstadt, ist er beeindruckt von dem geschäftigen Treiben und der urbanen Atmosphäre. Es sind diese Beschreibungen der Metropole, oft in Form von Aufzählungen realistisch-schonungsloser Beobachtungen des Protagonisten, bei denen Eznarriaga den Rotstift gleich vier Mal in einem Absatz ansetzt:

La naranja que se comia la puta, el limpiabotas, la corista flaca, de regreso a la pensión. Las extrañas, insólitas, naranjas del amanecer, en las calles del Arco de Cirés, Guardia, Robadors, rodeadas de ojos de sueño, labios agrietados, carmines baratos, despotillados por la luz del amanecer. Rodeadas de mejillas cansadas, de barbas crecidas en la oscuridad, de rostros súbitamente flácidos, blandos. Y aquellos que miró con más curiosidad, estupefacto, desde su primera inocencia: los últimos de la noche, los juerguistas que bajaban de la ciudad alta, los señoritos con la camisa sucia, los maricones ricos, los pintores, los intelectuales, turistas, rientes, fatigados, que después –dentro de un tiempo extraño que ya el, mirándolos presentia teluricamente, dentro del amanecer, en los huesos mismo, diciendo: „Aquellos tiempos del Barrio Chino...“.<sup>494</sup>

Am Ende dieses langen Textabschnittes beschreibt Daniel das von Armut geprägte Dasein der Bewohner des Viertels:

Hombres y mujeres, niños [...] Con sus sudores, sus sueños, su pus, sus toses, sus gargajos, su pan, sus costras de mugre, sus guisos grasientos, su blenorragia, sus pucheros, sus legañas, sus periódicos, sus camisetas grisáceas, sus granos, sus uñas negras, su caspa, sus calcetines acartonados, su brillantina, sus cubos de agua sucia, su colonia a granel, sus cuñas, sus canciones, sus riñas, su

---

<sup>493</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 430) und Lhm (2004:313) [Hervorhebung im Original].

<sup>494</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 149, 150).

coitos, sus partos, su cansancio, su desilusión, sus sueños, sus pantalones deshilachados de amarillentas braguetas, sus zapatos agrietados, sus peines pringosos, llenos de mechones y de una extraña roña, parecida a la que se amontona, gris y sebosa sobre las cañerías.<sup>495</sup>

Nur das erste der beanstandeten Tabuwörter wird von Matute durch ein Synonym ersetzt. Die anderen drei tilgt sie ersatzlos:

La naranja que se comía [~~la puta~~] **la esquinera**, el limpiabotas, la corista flaca, [...] los „señoritos“ con la camisa sucia [~~los maricones ricos~~] [~~los pintores, los intelectuales~~]. Turistas, rientes, fatigados, que después [-] dentro de un tiempo extraño que ya él, mirándolos presentía telúricamente, dentro del amanecer, en los huesos mismos, diciendo: „Aquellos tiempos del Barrio Chino...“.<sup>496</sup>

Mit der Streichung von „los maricones ricos“ eliminiert sie zudem die zwei folgenden Begriffe und lässt so den Satz mit „camisa sucia“ enden. Auch bei der zweiten Textpassage beschränkt sich die Selbstzensur nicht auf die vom Zensor bemängelten Tabubegriffe:

Hombres y mujeres, niños [...] Con sus sudores, sus sueños, su pus, sus toses, sus gargajos, su pan, sus costras de mugre, sus guisos grasientos, [~~su blenorragia~~], sus pucheros, sus legañas, [...] sus riñas, [~~sus coitos~~], sus partos, su cansancio, su desilusión, sus sueños, sus pantalones deshilachados [~~de amarillentas braguetas~~], sus zapatos agrietados, sus peines pringosos, llenos de mechones y de una extraña roña, parecida a la que se amontona ~~ba~~, gris y sebosa sobre las cañerías.<sup>497</sup>

Im folgenden Kapitel sechs, das bereits im Zusammenhang mit den Streichungen zu López Tienda erwähnt worden ist, moniert der Zensor erneut das Wort „puta“. Während der Überfahrt der republikanischen Einheit auf die Insel Mallorca entdeckt Daniel eine Prostituierte, die er in Barcelona kennengelernt hatte:

Aquella, la tremenda puta vieja. La conocía, porque le dió mas de una vez lo que llevaba en el bolsillo, o la invitó a un aguardiente barato en el Arco del Teatro, de madrugada azul y fosforescente, y ella le decía: „Era mejor que todas esas puerkas, yo era joven, yo era joven, yo era joven“... y brillaban las palabras, brillaban y subían, como la música de un organillo, como agua sobre las piedras de la noche, como lunitas pequeñas y burlonas, debajo de la madrugada.<sup>498</sup>

<sup>495</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 151).

<sup>496</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 149, 150) und Lhm (2004: 114).

<sup>497</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 151) und Lhm (2004: 114-115).

<sup>498</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 192).

Hier begnügt sich Matute nicht mit der Tilgung des Wortes, sondern ersetzt es durch den Begriff „ramera“. Sie streicht zudem das intensivierende Adjektiv „tremenda“ und strafft die Beschreibung an einigen Stellen:

Aquella, la [~~tremenda~~] [~~puta~~] **ramera** vieja. La conocía, porque le dio más de una vez lo que llevaba en el bolsillo, o la invitó a un aguardiente [~~barato~~] en el Arco del Teatro, de madrugada azul y fosforescente[;]. (Y ella [~~le~~] decía: „Era mejor que todas esas puerkas, yo era joven, yo era joven [~~yo era joven~~]“... y brillaban las palabras, brillaban y subían, como la música de un organillo [...]).<sup>499</sup>

Im zweiten Kapitel des zweiten Teils, in dem Pablo Muñoz an zwei Stellen den Name Álvarez zensiert hatte, beanstandet Eznarriaga zum dritten Mal den Begriff „puta“. Der erscheint in einer Passage, in der Miguel über den Charakter Mónicas reflektiert, die er kurz zuvor kennengelernt hat. Die Tatsache, dass sie sich sehr von all den anderen Frauen unterscheidet, denen er bis dahin begegnet war, verwirrt ihn:

Porque ella no era como las otras, como las que él trató, ni una golfilla, ni una puta, ni una de aquellas imbéciles de allá arriba, „vírgenes orgullosas y viciosas“, que tan bien tuvo ocasión de conocer. No, Mónica no era ni golfa, ni asustadiza, ni bien educada, ni descarada. Era... „Eso, una cosa rara“.<sup>500</sup>

Auf die punktuelle Streichung dieses Tabuwortes reagiert Matute mit der Eliminierung des ganzen Textteils, in dem die Einzigartigkeit Mónicas dargestellt wird:

No se parecía a ninguna otra. Nunca había conocido una chica parecida. Nunca. „Todo es muy raro, desde luego.“ [~~Porque ella no era como las otras, como las que él trató, ni una golfilla, ni una puta, ni una de aquellas imbéciles de allá arriba, „vírgenes orgullosas y viciosas“, que tan bien tuvo ocasión de conocer. No, Mónica no era ni golfa, ni asustadiza, ni bien educada, ni descarada. Era... „Eso, una cosa rara“.~~] Él iba con la brigada de leñadores.<sup>501</sup>

Auf inhaltlicher Ebene hat die Modifikation zur Folge, dass der Leser an dieser Stelle nun keine Auskunft über den Typ von Frauen erhält, mit dem Miguel vor seiner Verhaftung Umgang

<sup>499</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 192) und Lhm (2004: 142).

<sup>500</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 293).

<sup>501</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 293) und Lhm (2004: 213-214).

pflegte. Diese ihn charakterisierende Information wird so erst sehr viel später, im elften Kapitel des dritten Teils, preisgegeben.<sup>502</sup> Im Hinblick auf diesen Aspekt bleibt die Figur Miguel, die erst ein Kapitel zuvor in die Handlung eingeführt worden war, dadurch offener und undefinierter. Das gilt auch für die Charakterisierung Mónicas, die nun nicht mehr durch einen Vergleich erfolgt. Stattdessen übernimmt sie diesen Part eine Seite später selbst, wo sie dem Leser aus ihrer Figurenperspektive einen Eindruck ihres Lebens vermittelt. Auch das Zusammentreffen mit Miguel wird dort aus ihrer Sicht dargestellt.<sup>503</sup> Die selbstkorrigierende Tilgung der Autorin beeinträchtigt weder die Kohäsion noch die Kohärenz des Textes. Die sprachliche Verknüpfung auf syntagmatischer Ebene ist weiterhin gewährleistet, die durch die Streichung der vier vollständigen Sätze entstandenen Textränder ohne Unregelmäßigkeiten. Gleiches gilt für die semantische Ebene, wird auf die eliminierten Informationen doch weder vor- noch nachher referiert. Die getilgte Textpassage hatte ursprünglich eine zuvor gemachte, positive Aussage Miguels als Bezugspunkt,<sup>504</sup> deren positive Verstärkung nun entfällt. Am Ende der modifizierten Stelle gibt es ebenfalls keine semantischen Brüche, da die dargestellten Überlegungen Miguels hier zum Abschluss gebracht werden. Im folgenden Satz („Él iba con la brigada de los leñadores.“) wird die narrative Perspektive von der figürlichen Innenansicht wieder nach außen gerichtet.

Die nächste Streichung eines Tabubegriffs betrifft das dritte Kapitel des dritten Teils. Erzählt wird darin vom Tag der Schutzpatronin der Gefangenen, dem Festessen der Zwangsarbeitern und den widersprüchlichen Gefühlen Miguels. In einem inneren Monolog reflektiert er seine Beziehung zu Herrera:

Allí estaba, él [Herrera], el primero, con sus ojos tristes, a donde no llegaba, por lo visto, el verano nunca. Allí venía, gris y agorero, como un borrón, con sus palabras debajo del paladar, siempre dispuestas a arrancar desesperación: „*Hijo mío...*“ ¡Mierda! ¡Puñetera mierda, aquí, a tu hijo, comiendo el arroz con pollo del día de la Merced!<sup>505</sup>

In diesem Fall ersetzt die Autorin das zensierte Schimpfwort nicht durch ein Synonym, sondern durch den Ausruf „Mira, mira“ mit völlig anderer semantischer Bedeutung. Wenn es

---

<sup>502</sup> Dort heißt es: „Era muy distinta Mónica de las otras. De Lena, no digamos. De Mai. «¡De Mai! ¡Vaya cosa distinta, Mai!»“ Lhm (2004: 455).

<sup>503</sup> Vgl. Lhm (2004: 214-225).

<sup>504</sup> „Es que es una chica diferente.“ AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 293).

<sup>505</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 477) [Hervorhebung im Original].

sich dabei auch im strengen Sinne nicht um eine homophone Substitution handelt, so ähneln sich Schreibweise und Aussprache doch:

Allí estaba[<sup>5</sup>] él, el primero, con sus ojos tristes, a [~~donde~~] *los que* no llegaba [~~por lo visto,~~] *nunca* el verano [~~nunca~~], *por lo visto*. Allí venía, gris y agorero, como un borrón, con sus palabras debajo del paladar, siempre dispuestas a arrancar desesperación: „Hijo mío...“ ¡[~~Mierda!~~] [~~Puñetera mierda~~] **Mira, mira**[<sup>6</sup>], aquí, a tu hijo, comiendo el arroz con pollo del día de la Merced!<sup>506</sup>

Im nächsten Kapitel hat Eznarriaga auf zwei aufeinanderfolgenden Manuskriptseiten drei Mal das Schimpfwort „cabrón“ bemängelt. Inhaltlich wird hier der Verlauf des Festes im Lager beschrieben, das Miguel zur Flucht nutzen will. Ausgesprochen werden die Schimpfworte während der verbalen Auseinandersetzung zwischen Miguel und Santa, der seinen Freund von dem Ausbruch abhalten will:

–Calla, cabrón... calla... dijo, roncamente. Santa, medio ahogado por la fatiga de la ascensión, le agarró de nuevo: –No te dejaré ir!... No, no te dejaré ir, Miguel. Por el aprecio que te tengo...<sup>507</sup> [...] ¡No te irás, Miguel, no te irás...! Aquella voz era una súplica, más que una orden. Una voz que crecía, honda y ronca, inaguantable. Miguel se sintió bañado de sudor. Algo como un velo, con el último resplandor del sol, que ya no estaba, que ya había desaparecido, se le prendía en el borde de los ojos, como un enjambre de abejas de oro, encendidas, tapándole la tierra y los árboles, el río allá a sus pies. –Que te calles, cabrón, que te calles... [...] Buscó el mango del cuchillo y lo apretó entre los dedos. Sintió la hoja raspándole la piel, en el estómago. –Miguel, Miguel, vuela en ti, muchacho...! –Calla, cabrón, calla... –¡No te dejo! ¡Te digo que no te dejo!... Fué tan rápido, que ni lo pudo reflexionar: Sacó la mano y le hundió el cuchillo, allí, entre las costillas que tan claramente resaltaban bajo la piel fina y pálida. Allí, entre las costillas, donde suponía que estaba el corazón.<sup>508</sup>

An zwei dieser Stellen tauscht Matute den zensierten Begriff durch weniger stark konnotierte Ausdrücke des gleichen Registers aus und an der dritten durch die Anordnung „te digo“. In allen drei Fällen überzeugen die substituierenden Termini in Anbetracht der emotionalen Extremsituation MIGUELS nicht, die gleichzeitig Klimax des Romans ist:

<sup>506</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 477) und Lhm (2004: 355) [Hervorhebung im Original].

<sup>507</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 496).

<sup>508</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 497).

–Calla, [~~cabrón~~] **imbécil**... calla... –dijo, roncamente. Santa, medio ahogado por la fatiga de la ascensión, le agarró de nuevo: –No te dejaré ir!... No, no te dejaré ir, Miguel. [...] Algo como un velo, con el último resplandor del sol, que ya [~~no estaba, que ya había desaparecido,~~] *se había puesto*, se le prendía en el borde de los ojos[<sub>7</sub>]: como un enjambre de abejas de oro, encendidas, tapándole la tierra y los árboles, el río, allá a sus pies. –Que te calles, [~~cabrón~~] **te digo**, que te calles... [...] Buscó el mango del cuchillo y lo apretó entre los dedos. [~~Sintió~~] **Notó** la hoja raspándole la piel, en el estómago. –¡Miguel, Miguel, vuela en ti, muchacho...! –Calla, [~~cabrón~~] **animal**, calla... –¡No te dejo! ¡Te digo que no te dejo!... Fue tan rápido[<sub>7</sub>] que ni lo pudo reflexionar[<sub>7</sub>]. Sacó la mano y le hundió el cuchillo, allí[<sub>7</sub>]: [~~entre las costillas~~] *en el costado izquierdo, tirando al centro del pecho*, donde suponía que estaba el corazón.<sup>509</sup>

Mit den zusätzlichen Veränderungen präzisiert Matute die Beschreibung dieser dramatischen Situation.

Im fünften Kapitel wird Daniel im Morgengrauen des nächsten Tages von einer der Lagerwachen über Tat und Flucht Miguels informiert. Gleich zu Beginn nimmt der Zensor hier eine weitere Streichung vor:

–Se escapó anoche uno. Andamos buscándole.... Esté usted al aviso. [...] –¿Como ha sido? – Anoche, por lo visto, con la juerga... Se tardó en descubrir la cosa, por el desorden. ¡Siempre pensé que don Diego es demasiado indulgente! –¿Quién ha sido? –El hijo puta del chico. Es un mal nacido, eso se veía de lejos. Ha matado a otro, para escapar.<sup>510</sup>

In diesem Fall verzichtet die Autorin auf die Substitution des bemängelten Begriffs, tilgt aber nur den ‚kritischen‘ Teil der Formulierung: „–¿Quién ha sido? –[~~El hijo puta d~~] el chico. Es un mal nacido[<sub>7</sub>]: eso se veía de lejos. Ha matado a otro, para escapar.“<sup>511</sup>

Vier Kapitel später interveniert der Gutachter erneut. In den vorangegangenen war berichtet worden, wie Daniel Miguel auf der Flucht stellt und in seiner Hütte in einem unterirdischen Lagerraum versteckt. Im neunten Kapitel werden nun Erinnerungen Miguels an sein Leben nach der Rückkehr aus dem französischen Exil beschrieben. Zunächst arbeitet er in Barcelona

<sup>509</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 496-497) und Lhm (2004: 370).

<sup>510</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 500).

<sup>511</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 500) und Lhm (2004: 373).

als Aushilfe in einem Vergnügungslokal. Dort schließt er Freundschaft mit einigen Gaunern, steigt in das Geschäft mit Schmuggelware ein und kommt in Kontakt mit Kreisen, die auch von Jugendlichen wohlhabender Familien frequentiert werden. An einer Stelle erinnert er sich an eine der Tänzerinnen des Lokals namens Lolotte: „«Beber todos conmigo...» Y Lolotte se había ido ya, y andaba creía que por allá abajo, en algún cabaret de maricas, según dijo el Manolo. Y era pena, era una buena artista.“<sup>512</sup> Auch auf diesen Zensureingriff reagiert Matute mit der Substitution durch einen weniger negativ konnotierten Begriff: „Y Lolotte se había ido ya, y andaba creía que por allá abajo, en algún cabaret de [~~maricas~~] **poco pelo**, según dijo el Manolo.“<sup>513</sup>

Die folgende Intervention Eznarriagas ist ebenfalls Bestandteil einer der Rückblenden Miguels. Während er noch immer in seinem Versteck ausharrt, wird er Zeuge eines Gesprächs von Daniel und Mónica. Das Mädchen plant, von *La Encrucijada* wegzulaufen, um ihn zu suchen. Miguel, der mehr für Mónica empfindet, als er sich eingestehen will, vergleicht sie daraufhin mit anderen Frauenbekanntschaften. Eine davon ist Mai, die Schwester Fernanditos, und Tochter einer Oberschichtsfamilie. Nachdem Miguel sie während einer durchzechten Nacht kennengelernt hat, will er den Kontakt zu den Geschwistern zunächst nur aus eigennützigen Gründen aufrechterhalten. Aber Mai gefällt ihm, und so ruft er sie eines Nachmittags an, woraufhin sie ihn zu sich nach Hause einlädt:

Cogió un taxi, y sin querer, se puso a silbar levemente, una cancioncilla. Mai le había dado una dirección de allá arriba. „No viven mal, estos hijos de puta“, pensó. Y un cierto rencor se le despertó, un raro rencor que quizá llevaba clavado sin saberlo, desde hacía años, que se le despertaba a medida que subía el coche por la calle ancha, silenciosa, con el sol de la tarde enredándose en las hojas de los árboles.<sup>514</sup>

Hier hat der Zensor den ganzen Satz mit Rotstift durchgestrichen, Matute tilgt ihn jedoch nicht vollständig: „Mai le había dado una dirección de allá arriba. «No viven mal, estos hijos [~~de puta~~] ...», pensó.“<sup>515</sup> So weiß der Leser trotz der (Selbst-)Zensur, wie der Satz ursprünglich lautete.

---

<sup>512</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 577).

<sup>513</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 577) und Lhm (2004: 432).

<sup>514</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 612).

<sup>515</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 612) und Lhm (2004: 460).

Die letzten beiden Streichungen ‚anstößiger‘ Wörter sind Bestandteil des zwölften Kapitels. Auch dort wird das zensorische Missfallen durch Tabubegriffe erregt, die im Rahmen der Erinnerungen Miguels auftauchen. An einem Sommertag nimmt ihn ein Freund zu der Party eines Paares namens Lena und Tomás mit. Lena kennt Miguel bereits aus dem Vergnügungsort, in dem er als Aushilfskraft gearbeitet hatte. Schon bald beginnen die beiden ein Verhältnis miteinander, von dem Tomás weiß. Wenig später steigt Miguel in dessen Rauschgifthandel ein. Er verdient mehr als je zuvor und bewegt sich in einflussreichen Kreisen, bis er eines Tages schließlich von der Polizei festgenommen wird. Das gestrichene Tabuwort in der Mitte des Kapitels gehört zu der Textpassage, in der Miguel dem Paar vorgestellt wird:

De pronto Lena, le vino a la memoria como un golpe: „Anda, ¡si estos son aquellos dos pájaros de la sala de fiestas... ¡Arrea! Si: me acuerdo. Ya me decía el Manolo que eran filipinos o algo así: y que se quedaron muy jodidos por los japoneses y que se divertían para olvidar...“ Los recordaba bien: ella con sus joyas, que eran de las de verdad, y él siempre tan elegante, como un poco cansado, y siempre acompañados por otras personas.<sup>516</sup>

In diesem Fall kommt die Autorin der Anordnung des *Lektors* nach, indem sie das zensierte Wort durch einen weniger stark konnotierten Begriff ersetzt: „Ya me decía el Manolo que eran filipinos o algo así: y que se quedaron muy [~~jodidos~~] **jorobados** por los japoneses y que se divertían para olvidar...“.<sup>517</sup>

#### 6.3.1.1.5 Isabel und Daniel

Die erste der zwei längeren Zensurinterventionen umfasst zwei Sätze im achten Kapitel des ersten Teils und ist von beiden Gutachtern beanstandet worden. Auf der ersten Erzählebene des Jahres 1948 wird hier beschrieben, wie Isabel Daniel in seiner Hütte aufsucht. Dabei handelt es sich um das erste Zusammentreffen der beiden Figuren, nachdem Daniel dreizehn Jahre zuvor dem Anwesen und der Familie den Rücken gekehrt hatte, um der hasserfüllten Eifersucht Isabels zu entkommen. Diese versucht nun, ihr damaliges Verhalten zu rechtfertigen, kann Daniel aber über ihre egoistischen Beweggründe nicht hinwegtäuschen. Die von den Zensoren

---

<sup>516</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 633).

<sup>517</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 633) und Lhm 2004: 475).



bemängelte Textpassage ist Teil der verbalen Auseinandersetzung der Figuren, bei der Daniel seinen damaligen Weggang wie folgt evoziert:

Ah, Isabel, ¿no fuiste tú la que lo dijo, aquél día, con los puños apretados, delante del viejo? ¿No fuiste tú la que dijiste: „*¡Deberíamos abrasarla a ella [Verónica], con carbones encendidos, y a él [Daniel] echarlo a la nieve, descalzo, a latigazos, como a un perro! ¡Y que nunca sepa más de ella!*“... ¿No fué Isabel Corvo, la cristiana, la justa, la intachable, quien dijo eso? ¡Para ti no hay mas que una clase de pecado, Isabel Corvo, un pecado que tu no has cometido! La soltó y se fué hacia la pared.<sup>518</sup>

Betrachtet man die Spuren des Zensors Eznarriaga im Text genauer, so stellt man fest, dass dieser zunächst nur die Passage „la cristiana, la justa, la intachable“ in seiner üblichen Art und Weise markiert hatte.<sup>519</sup> In einem zweiten Schritt weitet er die Zensur allerdings auf die beiden Sätze aus.<sup>520</sup> Die Markierung der zu streichenden Textteile von Pablo Muñoz lässt ebenfalls einen energischen Impetus erkennen. Die Textpassage ist ober- und unterhalb der zu zensierenden Sätze mit blauem Kugelschreiber gekennzeichnet und mit einer Vielzahl diagonalen Linien durchgestrichen worden. Matute bleibt so nichts anderes übrig, als dieser Anweisung Folge zu leisten. Sie streicht jedoch nicht nur die monierten Sätze ersatzlos, sondern tilgt auch weitere, nicht beanstandete Textelemente, die auf die Unaufrichtigkeit Isabels anspielen. Diese sind Teil der unmittelbaren Textumgebung vor den zensierten Sätzen:

¡Ah, Isabel, tú no conoces más que un solo pecado, sólo recuerdas aquello, aquella tarde, aquel día! [~~y te abrasará mientras vivas, si tienes conciencia.~~] ¡También yo te veo aún: también yo te estoy viendo todavía, y recuerdo hasta la última de tus palabras! [7]Me alegra saber que [~~has recibido tu castigo, y que lo llevarás encima, hasta tu muerte, hasta, quizá, después de tu muerte.~~] tú no olvidas, *que* tú no puedes olvidar [7]. [~~Isabel Corvo, la fuerte, la pura, la rígida~~] Quizá descubri[ó]ste aquella tarde el gran pecado de [3]tú vida. [7] ~~y te fuiste al viejo, que estaba borracho, que nada le importaba mas que su estómago y su pereza, y le dijiste, así mismo: „¡Los he visto, al fin, a los dos, los he descubierto!“] Estábamos en el bosque, sí, y tú lo habías visto todo... ¡No, no vuelvas la cabeza, no finjas una vergüenza que no sientes [7]! Tú dijiste esto mismo: „*¡El ladrón de Daniel, ha perdido a Verónica, a esta desvergonzada! ¡Padre, échale, échale a latigazos, como a un perro, como a una alimaña!*“ ¿No te~~

<sup>518</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 248) [Hervorhebung im Original].

<sup>519</sup> Die Aufzählung ist mit rotem Stift durchgestrichen, Anfang und Ende sind mit eckigen Klammer gekennzeichnet.

<sup>520</sup> Die sind mit Rotstift umrandet und mehrfach durchgestrichen.

acuerdas, Isabel? ¡No, no quieras marcharte, ahora vas a oír tus mismas palabras, tus palabras que decían: „*Ella, ella, como una perra, estaba entre sus brazos*[3]; *yo la he visto, los he visto, los he visto!*“ Ah, Isabel, ¿no fuiste tú la que lo dijo, aquel día, con los puños apretados, delante del viejo? ¿No fuiste tú la que dijiste: „*¡Deberíamos abrasarla a ella*[3] *con carbones encendidos, y a él echarlo a la nieve, descalzo, a latigazos, como a un perro! ¡Y que nunca sepa más de ella!*...“? [~~¿No fué Isabel Corvo, la cristiana, la justa, la intachable, quien dijo eso? ¡Para ti no hay mas que una clase de pecado, Isabel Corvo, un pecado que tu no has cometido!~~] La soltó y se fue hacia la pared.<sup>521</sup>

An den durch die Zensorenintervention entstandenen Texträndern ist die sprachliche Verknüpfung nicht beeinträchtigt, da die Streichung zwei vollständige Sätze umfasst, so dass die Problematik der Verbindung zensurbedingt entstandener Satzfragmente hier nicht gegeben ist. Die zensierten Textelemente stehen zudem am Ende eines Absatzes, der nun durch die drei Auslassungspunkte offen endet. Die Anklage Daniels ist in direkter Rede verfasst und wird mit dem Zitat der Worte Isabels abgeschlossen. Im nächsten Textabsatz wechseln Erzählerperspektive und -modus, folgt nun doch die Beschreibung einer Situation.<sup>522</sup> Was die Textkohärenz betrifft, so wird der Streit der Figuren mit dem Ende des zensierten Textabsatzes abgeschlossen. Das Gespräch der beiden wird nach der eingeschobenen Situationsbeschreibung nun in einem gemäßigten Tonfall und weniger leidenschaftlich fortgeführt. Der Höhepunkt der verbalen Konfrontation ist überwunden. Aus diesem Grund lassen sich auch keine semantischen ‚Unebenheiten‘ an den Übergängen zwischen (selbst-)zensiertem und unzensiertem Text feststellen. Durch die Streichung der ironischen Zuspitzung der ‚Makellosigkeit‘ Isabels und den Hinweis auf ihre ungewollte Jungfräulichkeit wirkt die Passage nun harmloser und weniger tiefgründig. Für den Leser sind diese Spuren der Zensur im Text nicht wahrnehmbar.

Die von Matute zusätzlich eingefügten Änderungen sind zum einen der Anpassung der unmittelbaren Textumgebung an die durch die Zensur modifizierte Passage und zum anderen der literarischen Überarbeitung geschuldet, wie sie bereits in vorhergehenden Kapiteln nachgewiesen wurde. In den vier abgeänderten Textteilen wird in direkter oder indirekter Art das wahre Wesen Isabels offenbart. In der ursprünglichen Fassung des OT<sub>A</sub> wird der Kontrast zwischen der vermeintlich selbstlosen Christlichkeit der Figur und deren tatsächlicher narzisstischer Fixierung auf die eigenen Bedürfnisse durch die Tatsache verstärkt, dass Daniel

<sup>521</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 248) und Lhm (2004: 179-180) [Hervorhebungen im Original].

<sup>522</sup> „La soltó y se fué hacia la pared. Se quedó quieto, de espaldas. [~~No se movió.~~] Isabel cruzó las manos. Parecía un ave abatida.“ AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 248) und Lhm (2004: 180).

sich bei seiner ‚enthüllenden‘ Anprangerung Isabels der explizit mit ihr verbundenen katholischen Glaubensvorstellungen bedient. Der erste gestrichene Satzteil „y te abrasará mientras vivas, si tienes conciencia“ (Modifikation der Autorin 1, im Folgenden MdA) verweist auf die Bestrafung von Sünden durch die assoziative Verknüpfung mit dem Fegefeuer. Daniel ‚richtet‘ Isabel hier vermittelt durch die moralischen Kriterien, die diese in der Vergangenheit auf ihn und Verónica angewendet hatte. Die ungebüßte Schuld Isabels besteht dabei nicht nur darin, dass sie die Beziehung von Daniel und Verónica aus Eifersucht ans Licht gebracht hatte, sondern auch in der von Neid und Rachsucht dominierten Absicht, die beiden voneinander trennen zu wollen: „Los he visto, al fin, a los dos, los he descubierto“ (Ende MdA 4). Ihr Vergehen ist auf spiritueller Ebene dasselbe, das sie ihrer Schwester Verónica vorgeworfen hatte: Sie begehrt Daniel als Mann in nach ihren Kriterien ‚unsittlicher‘ Art und Weise.<sup>523</sup> Zu der Feststellung dieser drei christlichen Todsünden – Neid, Rachsucht und unsittliches Begehren – kommt dann noch die Anklage ihrer selbstsüchtigen Eitelkeit, die Daniel durch den Hinweis auf „la fuerte, la pura, la rígida“ (MdA 3) zum Ausdruck bringt. Die ironische Charakterisierung Isabels durch die Aneinanderreihung von drei substantivierten Adjektiven findet sich auch in der von den Zensoren gestrichenen Passage „la cristiana, la justa, la intachable“. Durch diese Technik war es Matute in der unzensierten Textfassung gelungen, mit minimalen sprachlichen Mitteln ein eindrückliches Bild davon zu vermitteln, wie Isabel sich bis dahin selbst inszeniert hatte.<sup>524</sup>

Durch die Eingriffe von Zensoren und Autorin geht diese fast zynische Charakterisierung Isabels verloren. Mit dem Streichen der ersten Textpassage löst Matute die Anklage Daniels aus der religiös-basierten Argumentationsweise, und damit dem Habitat Isabels heraus, das diese für sich beansprucht. Der explizite Hinweis darauf, dass sie nicht nur gesündigt, sondern gegen katholische Grundprinzipien verstoßen hatte, wird zusammen mit der dafür drohenden Strafe getilgt.<sup>525</sup> Darüber hinaus reagiert Daniel nun nicht mehr mit Wut und verletzter Eitelkeit. Er distanziert sich so von der gefühlsdominierten Handlungsweise der weiblichen Figur und entlarvt diese durch die Spiegelung ihrer Taten und Worte als egoistische Heuchlerin. Die vorbildliche, asketisch lebende, sich für die Familie aufopfernde Frau entpuppt sich so als bigotte egozentrische Persönlichkeit, die ihr libidinöses Begehren hinter einer Fassade

---

<sup>523</sup> Natürlich liegt der Unterschied in der Tatsache, dass Verónica im Gegensatz zu Isabel eine sexuelle Beziehung zu Daniel unterhält, aber genau das wünscht sich Isabel insgeheim.

<sup>524</sup> Diese narrative Form der figürlichen Beschreibung hatte die Autorin zuvor auch schon im dritten Kapitel des ersten Teils verwendet, wo es in einer erinnerten Rückblende Daniels heißt: „Lejos de la voz de Isabel, del miedo de Isabel, del odio y los celos de Isabel: la recta, la decente, la limpia de pecado.“ Lhm (2004: 69).

<sup>525</sup> S. MdA 1 und 2.

moralisch-christlicher Unantastbarkeit versteckt. Durch die zensurbedingten Änderungen Matutes verliert der Textabsatz an Eindeutigkeit und psychologischer Tiefe, wird aber gleichzeitig komplexer und objektiver. Der Leser erfasst, wenn auch nicht mit derselben Wirkungskraft, das Wesen Isabels nun eher durch Andeutungen. Kompakter wird die Darstellung der Kluft zwischen den beiden Figuren in moralischer und menschlicher Hinsicht dadurch, dass Daniel Isabel nun mit ihren ‚eigenen Worten‘ anklangt. Auf diese Art wird durch seine Souveränität ihre Niedertracht noch stärker akzentuiert, da er nun nicht mehr Gleiches mit Gleichem vergilt. Durch die vierte Tilgung vermeidet die Autorin die Wiederholung von Sätzen<sup>526</sup> und eliminiert die Beschreibung Gerardos.<sup>527</sup> So konzentriert sich die Aufmerksamkeit nun einzig auf die beiden Hauptfiguren der Szene und ihrem noch aus den Jahren vor dem Bürgerkrieg herrührenden Konflikt. Nach der dritten Modifikation ändert Matute den ursprünglichen Satz von der dritten Person Plural in die zweite Person Singular, wodurch Einheitlichkeit in der Ansprache hergestellt wird.

#### 6.3.1.1.6 Mai und Miguel

Bei der zweiten längeren Zensorenintervention ist die Andeutung einer sexuellen Handlung Stein des moralischen Anstoßes. Im zwölften Kapitel des dritten Teils, in dem Eznarriaga auch das Tabuwort „jodidos“ beanstandet hatte, wird eine Liebesszene von Mai und Miguel beschrieben. Die beiden haben schon seit längerer Zeit ein Verhältnis miteinander. Nun aber steht die Abreise Mais in den Sommerurlaub bevor, weshalb Miguel sie dazu überreden kann, mit ihm in seine Wohnung zu gehen. Vorab formuliert er seine Vorstellung dieses amourösen Treffens mit klaren Worten:

„¡Mai, hoy no será como otras veces...! [...] Mai -repitió- No. Como otras veces, no... Es barato, ¿sabes?“ Dijo aquello porque suponía que a ella le hacían impresión esas cosas: „es barato... es vulgar... No es propio de ti...“ Mai seguía sin responder. Sintió de nuevo sus labios, calientes y pegados a los suyos, dóciles, sus dientes agresivos. No dijo nada. El, claro, lo tomó por asentimiento. Pero enseguida comenzó ella con sus juegos de siempre. Con sus limitadas audacias. Le invadió una cólera despaciosa, un deseo grande de hacerle daño, otra vez. Un daño grande, sin contornos, impalpable. „¡Mai! –le llamó“, con una voz que se notó distinta, opaca. Mai le rodeó la espalda con los brazos y le pegó la boca al oído. „No, Miguel, eso no...–decía– Ya comprendes... Eso no puede

<sup>526</sup> „Los he visto“ und „los he descubierto“.

<sup>527</sup> „Estaba borracho“ und „le importaba más [...] su estómago y su pereza“.

ser. Yo me casaré un día... ¿sabes?<sup>528</sup> Es inevitable... Otras cosas, si, si quieres...“ ¡Que iba a hacer!  
Pasaron el rato. Al irse el sol sintieron frío. Debió pasar bastante tiempo. Estaban a oscuras.<sup>529</sup>

Die Anspielung auf die vorherigen intimen Treffen, bei denen es nicht zum Vollzug des sexuellen Akts gekommen war, bewegt sich für die Zensoren noch im Rahmen des Tolerierbaren. Das ändert sich allerdings, als es nicht mehr Miguel ist (dem als Sohn eines Republikanhängers von vornherein alles moralisch Verwerfliche zugetraut wird), sondern Mai, die Tochter aus ‚gutem Hause‘, die nun die Initiative ergreift. Obwohl auch hier das Geschehen nur andeutungsweise geschildert wird, intervenieren nun beide Revisionsgutachter. Betrachtet man deren Spuren im Text, so lässt sich eine Art ‚Streichungsverlauf‘ rekonstruieren. Mit Nachdruck eliminiert Eznarriaga die gesamte Passage und hebt durch eckige Klammern den Teil „«Es inevitable... Otras cosas, si, si quieres...» ¡Que iba a hacer! Pasaron el rato.“ hervor. Diese Textelemente sind ihm zufolge in jedem Fall zu tilgen. Die Streichungen, die Pablo Muñoz zuvor vorgenommen hatte, sind außer dem letzten Satz identisch mit denen Eznarriagas. Seine Beanstandung endet mit dem Satz „Que iba a hacer!“.

Der Autorin bleibt auch hier nichts anderes übrig, als diesen zensorischen Anweisungen Folge zu leisten. Die entstandene Lücke ‚flickt‘ sie durch zwei Sätze. Die verfasst sie jedoch nicht neu, sondern greift stattdessen auf Textelemente zurück, die ursprünglich erst einen Abschnitt später zu lesen sind und dort das Ende der Liebesszene markieren: „Mai volvía de la ducha, fresca y sonrosada, poniéndose los pendientes. Le sonrió.“<sup>530</sup> Die vorgezogenen Sätze erfüllen weiterhin denselben Zweck, evozieren sie doch auch an dieser Stelle das jetzt allerdings vorzeitige, weil zensierte Ende der Szene:

„¡Mai, hoy no será como otras veces...! [...] Pero en seguida comenzó ella con sus juegos de siempre[-], con sus limitadas audacias. Le invadió una cólera despaciosa, un deseo grande de hacerle daño, otra vez. Un daño grande, sin contornos, impalpable. „¡Mai! –~~le~~ *la* llamó,“ con una voz que se notó distinta, opaca. [~~Mai le rodeó la espalda con los brazos y le pegó la boca al oído. „No, Miguel, eso no... decía. Ya comprendes... Eso no puede ser. Yo me casaré un día... ¿sabes? Es inevitable... Otras cosas, si, si quieres...” ¡Que iba a hacer! Pasaron el rato.~~] **Pero Mai se estaba poniendo los pendientes. Le sonreía.** Al irse el sol sintieron frío. Debió pasar bastante tiempo. Estaban a oscuras.“<sup>531</sup>

<sup>528</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 625).

<sup>529</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 626).

<sup>530</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 625).

<sup>531</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 626) und Lhm (2004: 468-469).

Aus sprachlich-syntaktischer Sicht lässt sich keine Unregelmäßigkeit an den durch die Zensur entstandenen Texträndern erkennen. Das gilt aber nicht für die Ebene der Textkohärenz. Der Leser weiß an dieser Stelle bereits, dass die Beziehung der beiden intimer Natur ist, wenn es auch bisher nicht zum Geschlechtsakt gekommen ist. Die beiden küssen sich, bis Mai Miguel erneut Grenzen setzt, was diesen wütend werden lässt. Er ruft ihren Namen und dann kommt es zu dem brüskten, durch die Zensur verursachten Übergang: Mai zieht sich lächelnd ihre Ohrringe an. Diese semantische Verknüpfung wirkt ungelenk, so dass die Spuren der Zensoren hier für den aufmerksamen Leser durchaus wahrnehmbar sind. Es fehlt schlicht die inhaltliche Verbindung zwischen der leidenschaftlich-aggressiven Kusszene und der folgenden Beschreibung von Mai, die ihr Äußeres in Ordnung bringt. Die Modifikation der Autorin folgt einer textbedingten Logik – das Vorziehen der Sätze, durch die das Ende der Liebesszene geschildert wird –, durch die die Kohärenz allerdings nicht vollständig wiederhergestellt wird.

Durch den Zensureingriff ergibt sich in der unmittelbaren Textumgebung die Notwendigkeit zusätzlicher Änderungen, da im Folgenden noch an zwei weiteren Stellen auf die nun eliminierte Entwicklung der Liebesszene Bezug genommen wird. Im OT<sub>A</sub> heißt es in der Folge:

„Será tarde“ –dijo Mai. Había algo de miedo, o de cobardía, en su voz. „Si, ¡para tí!“ –le contestó y se rió, cortante. „¿Por qué te ríes así?“ –dijo ella–. „¡No me gustas, cuando te pones tonto... Ya sabes en casa como son de antipáticos. No puedo tardar más...“ Se fué a la ducha, y él encendió un cigarrillo. Miró el reloj. Dos horas largas hacia que entraron. La cólera se le estancó dentro: la sentía como un peso. De pronto, la odiaba. O le aburría, tal vez. O ya estaba harto de ella, de ellos. „Los barrería a todos, si pudiera... Si pudiera, acabaría con ellos, les quitaría todo, les dejaría desnudos y me quedaría tan ancho. ¡Quién sabe! El mundo es largo y extraño. Uno ve muchas cosas, a lo largo de la vida. Estos, no están en la vida de uno.“ Mai volvía de la ducha, fresca y sonrosada, poniéndose los pendientes. Le sonrió. El siguió sentado, fumando y mirándola. „Tengo que irme, ¿sabes?“ dijo. „Mamá...“ „Bueno. Adios“. Le gustaba sentirse grosero. Mai le miró seria.<sup>532</sup>

Um die Textkohärenz wieder herzustellen, sieht sich Matute nach der Intervention der Zensoren nun dazu gezwungen, die markierten Passagen ebenfalls zu eliminieren:

---

<sup>532</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 626). Die doppelt unterstrichenen Textteile referieren auf die zensierte Szene.

„Será tarde“ –dijo Mai. Había algo de miedo, o de cobardía, en su voz. „Sí, ¡para tí!“ –le contestó *él* y se rió, cortante. „¿Por qué te ríes así?“ –dijo ella–. „¡No me gustas, cuando te pones tonto!... Ya sabes en casa cómo son de antipáticos. No puedo tardar más...“ ~~[Se fué a la ducha, y él encendió un cigarrillo.]~~ Miró el reloj. [...] El mundo es largo y extraño. Uno ve muchas cosas, a lo largo de la vida. ~~[Esto:]~~ Estas no están en la vida de uno.“ ~~[Mai volvía de la ducha, fresca y sonrosada, poniéndose los pendientes. Le sonrió. El siguió sentado, fumando y mirándola.]~~ „Tengo que irme, ¿sabes?“ –dijo *ella*. „Mamá...“ „Bueno. Adiós“. Le gustaba sentirse grosero. Mai le miró seria.<sup>533</sup>

Die syntaktische und lexikalische Verknüpfung an den beiden modifizierten Textstellen ist unauffällig. Auch auf narrativer Ebene ist die Verbindung der durch die Zensur entstandenen Bruchstellen unproblematisch, da der letzte Satz vor der ersten Tilgung in direkter Rede formuliert ist. Es folgt eine introspektive Darstellung der Gefühle und Gedanken MIGUELS, die ebenfalls im Modus der direkten Rede verfasst ist und genau vor der zweiten Änderung der Autorin endet. Dann kommt es zu einem Sprecherwechsel: Mai ergreift das Wort und weist darauf hin, dass sie nun gehen müsse. Der Übergang vom Dialogmodus zur Beschreibung (MdA 1) und von einer Figurenrede zur anderen (MdA 2) kaschieren die Veränderungen so, dass sie zunächst nicht weiter auffallen. Allerdings entsteht bei der ersten Änderung ein Moment der Verwirrung, da nicht gleich klar wird, dass ein Wechsel der Figurenperspektive von Mai (mit ihrer direkten Rede) zu Miguel (mit der Beschreibung seiner Handlung) stattgefunden hat. Die ersten zwei Sätze („Miró el reloj. Dos horas largas hacía que entraron.“) werden vom Leser zunächst noch Mai zugeschrieben, hatte diese doch zuvor das Wort. Erst im dritten Satz („La cólera se le estancó dentro: la sentía como un peso.“) wird eine assoziative Verbindung zur bereits vorher beschriebenen Wut MIGUELS hergestellt. Aber absolute Sicherheit erhält der Rezipient erst im vierten Satz nach der modifizierten Textstelle, wo es heißt: „De pronto, la odiaba.“<sup>534</sup> Durch die Änderungen MATUTES verliert dieser Absatz somit an Klarheit und der Textfluss gerät leicht ins Stocken. Das gilt nicht für die zweite veränderte Textpassage. Hier ist die Situation eindeutiger, da der Leser bereits weiß, dass Mai es eilig hat und deswegen den ersten Satz nach der Streichung automatisch ihr zuschreibt.

<sup>533</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 626) und Lhm (2004: 469).

<sup>534</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 626).

### 6.3.1.2 Markierte nicht-zensierte Textelemente

Neben den bisher dargestellten Eingriffen finden sich im Manuskript von *Los hijos muertos* auch zwei angestrichene Textpassagen, die der Art der Markierung nach von Pablo Muñoz stammen. Die betreffenden Stellen wurden jedoch weder eliminiert noch in der Aufstellung der zu streichenden Passagen im Gutachten genannt. Ob der Zensor letztlich selbst entschieden hat, dass diese Streichungen nicht notwendig sind, oder dies in Absprache mit dem *Lektoratsleiter* geschehen ist, kann nicht abschließend geklärt werden. In beiden Fällen handelt es sich um Passagen mit politischem Inhalt, ist hier doch von den „Kriegsverlierern“ die Rede.

Die erste findet sich gleich am Anfang des Romans im ersten Kapitel des ersten Teils. Auf der Zeitebene der erzählten Gegenwart überbringt César der Familie die Nachricht, dass Daniel in der Gegend gesehen worden ist. Der überzeugte Falangist äußert sich mit Abscheu über den „Verräter“ Daniel und zeigt Genugtuung darüber, dass dieser als gebrochener Mann aus dem französischen Exil zurückgekommen ist: „Buena racha, lleva, por lo visto. No lo pasó muy bien, que digamos... Claro ¿qué se figuraba? ¿Qué le iban a recibir con los brazos abiertos? ¡Los vencidos son como la peste! ¡Como la peste!...“<sup>535</sup> Diese gekennzeichnete, aber nicht getilgte Textstelle findet sich bis auf zwei korrigierte Kommata in identischer Form in der publizierten Fassung des Romans.<sup>536</sup>

Die zweite markierte Textpassage ist Bestandteil des achten Kapitels im dritten Teil. Zu Beginn reflektiert Daniel dort auf der ersten Erzählebene über die Gründe, die ihn dazu bewogen haben, Miguel zu verstecken. An dieser Stelle hat Pablo Muñoz einen längeren Textabschnitt am linken Blattrand mit Kugelschreiber angestrichen und einen Satz dieser Passage unterstrichen:

¿Sólo por el recuerdo de todo aquello? ¿De mi propio recuerdo, por este bosque? No. No es por eso. ¿Acaso por aquellos? No, no pesó tanto. He olvidado incluso. Todo resulta bastante confuso, al fin. Las cosas buenas y malas, se borran. Yo dije un día, allá abajo: „Amigo, yo bien sé lo que hacen los hombres con los vencidos“. Y no era más que una frase. Nada más. ¿Que sé yo, lo que hacen los hombres con los vencidos...? ¿Quienes son, al fin y al cabo, los vencidos? ¿Me creí yo acaso, entonces, vencido? No, no lo pensé, siquiera. Yo mantenía mi esperanza. Estoy bien seguro: seguía en pie, con mi esperanza. ¡Podría jurarlo, ahora que entonces aún no había traición!<sup>537</sup>

<sup>535</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 32).

<sup>536</sup> Vgl. Lhm (2004: 34).

<sup>537</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 537). Die Unterstreichung ist die des Zensors.



Vergleicht man OT<sub>A</sub> und die veröffentlichte Romanversion V<sub>AI</sub> so lassen sich nur einige kleinere Abweichungen feststellen, zu denen u. a. orthographische, interpunktueller und stilistische Korrekturen gehören.<sup>538</sup>

Die Markierung dieser beiden Textstellen durch den zweiten Erstgutachter ist zunächst einmal nachvollziehbar, da hier vom Bürgerkrieg und insbesondere von den republikanischen „Feinden“ des franquistischen Regimes die Rede ist. Möglicherweise befürchtet der Zensor eine doppeldeutige Codierung, zensiert deswegen die erste Aussage und markiert die zweite als überprüfungswürdig. Die Zensur wacht streng darüber, dass die nationalistischen Truppen nicht kritisiert und die republikanische Seite nicht heroisiert werden, muss die binäre Einteilung in ‚Heil bringende‘ Erlöser und vom Weg Abgekommene doch unbedingt eingehalten werden. Die erste markierte Textpassage entspricht dieser offiziellen Sichtweise, werden die Kriegsverlierer doch als „Pest“ beschrieben. Warum der nicht überängstliche Pablo Muñoz diese Stelle dennoch markiert hat, lässt sich vielleicht damit erklären, dass der direkte Hinweis auf die Kriegsverlierer, wenn auch unter Einhaltung der ‚korrekten‘ franquistischen Darstellungsweise, seine kritische Aufmerksamkeit geweckt hat. Bei der zweiten angestrichenen Textstelle ist die Lage eindeutiger. Grund der Beanstandung ist, dass indirekt Repressionen gegen die Kriegsverlierer angedeutet werden. Dennoch wird diese Passage nicht in die Streichungsanweisungen des Zensors mit aufgenommen.

Ein nahezu identischer Satz,<sup>539</sup> der im vierten Kapitel des zweiten Teils zu lesen ist, war von dem Zensor zuvor nicht als problematisch eingestuft worden. Wie der markierte, ist dieser ebenfalls in die Reflexionen Daniels eingebettet und enthält keine eindeutigen politisch-ideologischen Konnotationen, die die zensorischen Tabugrenzen überschreiten. Möglicherweise hat Pablo Muñoz die bei der ersten Beanstandung gezeigte strenge Haltung in Bezug auf die *vencidos* im Textverlauf aus zwei Gründen aufgegeben: Zum einen, weil dieses Thema in direkter und indirekter Weise den gesamten Text durchzieht. Zum anderen, weil Matute sich aus selbstzensurierenden Gründen mit tendenziösen Anspielungen sehr zurückhält. Diese Hypothese würde zudem erklären, warum der *Lektor* im sechsten Kapitel des zweiten

---

<sup>538</sup> „¿Sólo por el recuerdo de todo aquello? ¿*Por el recuerdo* de mí [~~propio recuerdo, por~~] *mismo* en este bosque? No[-]: no es por eso. ¿Acaso por aquéllos? No[¿]; no pesó tanto. He olvidado, incluso. Todo resulta bastante confuso, al fin. Las cosas, buenas [y] o malas, se borran. Yo dije un día, allá abajo: «Amigo, yo bien sé lo que hacen los hombres con los vencidos». Y no era más que una frase. Nada más. ¿Qué sé yo[¿] *de* lo que hacen los hombres con los vencidos...? ¿Quiénes son, al fin y al cabo, los vencidos? ¿Me creí yo acaso, entonces, vencido? No[¿]: no lo pensé[¿] siquiera. Yo mantenía mi esperanza. Estoy bien seguro: seguía en pie, con mi esperanza. ¡Podría jurarlo, ahora, que entonces aún no había traición!“ Lhm (2004: 401-402).

<sup>539</sup> „Yo sé lo que hacen los hombres con los vencidos.“ Lhm (2004: 231).

Teils nicht in den Text eingegriffen hat, obwohl das gesamte Kapitel von den Verlierern der kriegerischen Auseinandersetzung handelt. Es beginnt mit einem Gespräch zwischen Herrera und Daniel, in dem u. a. der Bürgerkrieg thematisiert wird. Hier sitzen sich nun Vertreter der zwei Seiten an einem Tisch gegenüber, die beide Gefangene ihrer jeweiligen Einsamkeit und Vergangenheit sind.<sup>540</sup> Anstatt diese Szene aber mit ideologischen oder politischen Zwischentönen anzureichern, bringt Matute das biblische Motiv des Bruderkonflikts ins Spiel, indem sie Herrera sagen lässt: „No podemos evitar que haya malditos y elegidos. Siempre, desde Caín, el hombre es un fugitivo de la tierra.“ Sie umgeht somit das tabuisierte Terrain und überführt die Situation in eine ‚gottgegebene‘ bzw. universelle. Ob Verlierer oder Gewinner scheint eher vom Glück oder Schicksal abzuhängen, dass einen für das eine oder andere Los bestimmt. Kummer und Schmerz sind auf beiden Seiten gleich, was die Autorin auch anhand der beiden toten Söhne von Daniel und Diego klarmacht. Es folgen mehrere längere Retrospektiven, in denen sich Daniel an seinen Gang ins französische Exil erinnert. Der Leser erlebt dies ganz unmittelbar durch die Augen, Gedanken und Gefühle der Erzählerfigur. Er begleitet ihn bei dem langsamen Prozess des Verstehens wie aus ihm, dem republikanischen Soldaten, nun ein verhasster Kriegsverlierer wird: „Súbitamente, se había convertido en algo culpable, huido, ilegal. Una amarga conciencia de hombre fugitivo, al margen, le invadía. «La peste de los vencidos, de los huidos».“<sup>541</sup> Hier wiederholt Matute die Aussage, die der Zensor im ersten Kapitel kritisiert hat, nun aber als bittere Selbstbeschreibung eines Besiegten. Zum Ende dieses Kapitels hat Daniel auf der zweiten Ebene der erzählten Vergangenheit (Sommer 1938) seinen neuen *Status quo* bereits verinnerlicht. Nachdem er sich eine Weile als illegaler Flüchtling durch Frankreich geschlagen hat, wird er aufgegriffen und zusammen mit anderen Republikanhängern in ein Gefangenenerlager gebracht:

„Los vencidos.“ Sí: clara palabra, de pronto, en la mañana. [...] Había un muro de cristal, súbito, entre ellos y los guardianes. Un muro de cristal grueso, espesándose, amortiguando palabras y gestos humanos. [...] ¿Qué se hizo de los hombres que bromeaban en las áridas mañanas de los trenes que silban, que huyen en las mañanas largas de los vencidos? Solamente había una voz, clara, tajante como un látigo, en la mañana: „Allez, allez!“<sup>542</sup>

Die Thematik der Verlierer wird im ganzen Kapitel als persönliche Erfahrung präsentiert, jedoch weder politisch noch moralisch eindeutig bewertet. Matute bewegt sich damit nicht nur

---

<sup>540</sup> Vgl. Lhm (2004: 255).

<sup>541</sup> Lhm (2004: 266).

<sup>542</sup> Lhm (2004: 277-278).

hier, sondern im gesamten Roman immer an den Grenzen des zensorischen Tabus entlang, ohne diese zu überschreiten, so dass die anfänglichen Bedenken von Pablo Muñoz sich letztlich als unbegründet erweisen.

### 6.3.1.3 Übersehene Tabubegriffe

Wie am tabuisierten Wort „guerra civil“ nachgewiesen werden konnte, kam es vor, dass durch Übertragungsfehler oder Unaufmerksamkeiten im Zensurprozess beanstandete Stellen letztlich nicht in die endgültigen Anweisungen an den Verlag mit aufgenommen wurden. Im zensierten Manuskript von *Los hijos muertos* (Vz1) gibt es noch mehr Passagen, die beweisen, dass die vollständige Tilgung von tabuisierten Begriffen trotz mehrfacher Begutachtung nicht immer gewährleistet war. Drei Beispiele für übersehene ‚anstößige‘ Wörter lassen sich an zwei Stellen im ersten Teil finden: So z. B. im fünften Kapitel, in dem Eznarriaga u. a. die Begriffe „puta“<sup>543</sup> und „maricones“<sup>544</sup> bemängelt hat. Entgangen ist ihm (wie auch Pablo Muñoz) allerdings der Ausdruck „las putas pobres“ im selben Absatz nur einige Sätze vorher.<sup>545</sup> Im nächsten Kapitel findet sich derselbe Fall mit dem gleichen Tabuwort. In der ersten Zeile der Seite 192 hat Eznarriaga „puta vieja“ gestrichen, dabei aber nicht bemerkt, dass derselbe Begriff in der letzten Zeile noch einmal auftaucht.<sup>546</sup> Am Ende dieses Kapitels, bei der Beschreibung des Rückzugs der republikanischen Truppen, heißt es in den Erinnerungen Daniels: „Qué extraños los hombres, qué lejos quedaba todo, de repente. Alguna vez, uno decía: „Ya podía acabar esta jodida guerra, que gane quien le dé la gana...“<sup>547</sup> Dieser Ausdruck war im zwölften Kapitel des dritten Teils von Eznarriaga zensiert worden. Hier bleibt er unentdeckt und findet so an der Zensur vorbei den Weg in die publizierte Textfassung. Ähnliche Beispiele lassen sich zudem für die unterschiedlichen Varianten des Tabuworts „maricón“ nachweisen. Im ersten Kapitel des zweiten Teils wird es gleich drei Mal an zwei verschiedenen Textstellen verwendet, und das auf einer Manuskriptseite, auf der Pablo Muñoz an zwei Stellen den Namen Miguel Álvarez zensiert hatte.<sup>548</sup> Im oberen Drittel dieser Seite wird der Leberfleck im Gesicht Miguels

---

<sup>543</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 149).

<sup>544</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 150).

<sup>545</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 149) und Lhm (2004: 113).

<sup>546</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 192-193) und Lhm (2004: 142-143).

<sup>547</sup> Lhm (2004: 157) [Unterstreichung d. Verf.].

<sup>548</sup> An diesem Beispiel lässt sich ein weiteres Mal belegen, wie unterschiedlich die Maßstäbe der einzelnen Gutachter im Hinblick auf die Auslegung der Zensurkriterien waren. Pablo Muñoz zensiert den politisch brisanten Namen, der Begriff „marica“ scheint seine moralische Toleranzschwelle jedoch nicht zu überschreiten, was den Unterschied zwischen ihm und Eznarriaga hier besonders evident macht. Das bestätigt wiederum die Überzeugung

als „lunar de maricón“ bezeichnet. Weiter unten heißt es über Herrera: „¡Don Diego, nombre de marica! Pero no era marica.“<sup>549</sup> Dem so beharrlich zensierenden Eznarriaga kann darüber hinaus für das Schimpfwort „cabrón“ ebenfalls eine unvollständige Zensur des Romans nachgewiesen werden. Diesen Terminus hatte er im vierten Kapitel des dritten Teils drei Mal beanstandet, im neunten Kapitel, wo er gleich zwei Mal hintereinander benutzt wird, allerdings nicht moniert.<sup>550</sup>

#### 6.3.1.4 Die Konsequenzen der zensorischen Entstellung

Die Eingriffe der beiden Zensoren in das Originalmanuskript von *Los hijos muertos* umfassen insgesamt 43 Streichungen auf 33 Seiten.<sup>551</sup> Die bei Abellán zu lesende Information, dass in diesem Roman Tilgungen auf 19 Seiten vorgenommen wurden, hat sich somit als falsch erwiesen.<sup>552</sup> Sein Hinweis, dass die Zensureingriffe nur Sprache und Stil, aber nicht den Inhalt des Textes betreffen, ist ebenfalls nur zum Teil richtig und stützt sich offensichtlich auf eine im Gutachten von Eznarriaga gemachte Aussage. Wie gezeigt, haben der zweite und dritte Erstgutachter sehr wohl Zensureingriffe vorgenommen, die die inhaltliche Substanz des Textes verändern. Diese Feststellung ist insofern von Relevanz, als sich eine Vielzahl von Texten zur spanischen Zensurforschung auf das Grundlagenwerk Abelláns beziehen und diese falschen Angaben (die schon für *Luciérnagas* und *En esta tierra* nachgewiesen werden konnten)

---

Matutes, dass Zensur immer auch Glückssache war und maßgeblich davon abhing, an welchen Zensor ein Text gegeben wurde.

<sup>549</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 259). Die zuletzt genannte Textpassage wurde von der Autorin leicht erweitert und lautet in der gedruckten Romanfassung nun: „¡Don Diego, nombre *de flor*, de marica! Pero no era marica.“ Lhm (2004: 189).

<sup>550</sup> „Y una voz que no podía impedir le gritaba: «Cabrón, abre la trampa; cabrón descúbreme».“ Lhm (2004: 418) [Unterstreichungen d. Verf.].

Im siebten Kapitel des zweiten Teils werden die Wörter *perra* und *golfa* im Sinne von *puta* benutzt. Auch diese Begriffe beanstandet Eznarriaga nicht. Da keine Präzedenzfälle für den Tabustatus dieser Wörter in *Los hijos muertos* existieren und deswegen nicht auszuschließen ist, dass sie die persönliche Toleranzgrenze des Zensors nicht verletzt haben, sollen sie hier nur am Rande erwähnt werden: „(«Estos ojos y esta sonrisa. También traía hierba entre los dientes, la muy perra».) Isabel clavó las uñas en el hombro de Mónica. -¡Golfa!“ Lhm (2004: 282) [Hervorhebungen d. Verf.]. Bereits erwähnt wurde, dass Pablo Muñoz der Name Miguel Álvarez ebenfalls an drei Stellen entgangen ist. In diesem Fall lag es aber im Interesse des Verlags und der Autorin, auch die nicht bemängelten Textelemente zu modifizieren, um so die innere Kohärenz der Erzählung zu gewährleisten. Betroffen sind davon im zweiten Teil das fünfte („Y el Andalúz le juró que no la engañaba, y que no sabía nada de [**Alvarez**] **Fernández**.“) und das siebte Kapitel („Uno joven, rubio, que se llama [**Alvarez**] **Fernández**... Ese que le dicen «el chico».“). Lhm (2004: 245, 306). Auch die französische ‚Variante‘ des Namens im ersten Kapitel des dritten Teils gehört hierzu. („Ellos le llambaban. «[**Alvarés**] **Fernandès**». Le parecía bien.“) Lhm (2004: 335).

<sup>551</sup> Nicht berücksichtigt worden sind hier die zwei zur Zensur vorgeschlagenen Textpassagen über die Kriegsverlierer sowie der vergessene Tabubegriff *guerra civil*.

<sup>552</sup> Abellán (1980: 169).

deswegen kontinuierlich reproduziert werden. Auch in neueren Werken zur spanischen Zensur finden sich Fehler und Ungenauigkeiten, wie z. B. in *Discurso de autora, género y censura en la narrativa española de posguerra* von Lucía Montejo Gurruchaga.<sup>553</sup> Die Autorin erwähnt hier u. a. die Zensurgeschichte von *Los hijos muertos*, nennt in diesem Zusammenhang allerdings nur den dritten Erstgutachter Eznarriaga. Weder Miguel de la Pinta Llorente noch José de Pablo Muñoz werden als weitere Zensoren des Romans angeführt, so dass der falsche Eindruck entsteht, der Text sei nur von einem *Lektor* überprüft worden. Zudem ist das zitierte Gutachten Eznarriagas unvollständig wiedergegeben.<sup>554</sup> Das Resultat dieser lückenhaften Dokumentation führt Montejo Gurruchaga dann auch zu einer falschen Schlussfolgerung: „Posiblemente, al haber sido galardonado con premios tan importantes y tratarse de una novela de difícil lectura, pudo salvarse de sufrir el látigo de la censura.“ Zunächst einmal wurden die literarischen Auszeichnungen, von denen sie spricht, einem zuvor massiv zensierten Text verliehen, wie hier dargestellt wurde. Außerdem konnten auch literarische Preise die Eingriffe der Zensur nicht verhindern, musste der Roman doch vor der Freigabe zum Druck die bis 1966 obligatorische Vorzensur durchlaufen. Mit der Vermutung, dass die komplexe narrative Struktur dem Text als Schutz vor der Zensur gedient habe, referiert Montejo Gurruchaga auf das Klischee des ignoranten Zensors. Wenn es diesen auch nachweislich gab, so trifft dies für die drei Erstgutachter von *Los hijos muertos* nicht zu.<sup>555</sup> In der einige Jahre später publizierten Untersuchung von Larraz finden sich weitere geringfügige Fehler. Im Zensurfall von *Los hijos muertos* spricht der Autor von 33 Streichungen und verwechselt damit die Anzahl der zensierten Seiten mit den tatsächlich vorgenommenen Zensureingriffen.<sup>556</sup> Seine Erklärung zu der zensorischen Intervention auf der Manuskriptseite 248, wo das wahre Wesen Isabels enthüllt wird, ist ebenfalls nicht ganz richtig. Larraz paraphrasiert hier die der zensierten Passage vorangehenden Zeilen, wo Daniel Isabels hasserfüllte Rede wörtlich wiedergibt.<sup>557</sup> Ihm zufolge will Isabel an dieser Stelle eine Frau verbrennen und deren Ehemann lebend im Schnee begraben lassen. Dass es sich bei der „Frau“ um die jüngere Schwester Isabels und bei dem Mann nicht um deren Ehemann, sondern deren Liebhaber handelt, wird nicht erklärt. Auch die Tatsache, dass Isabel aus Eifersucht und Neid zu diesen drastischen Maßnahmen greifen will, bleibt unerwähnt.

---

<sup>553</sup> Montejo Gurruchaga (2010: 63-64).

<sup>554</sup> Es fehlt hier der Hinweis auf das Zwangsarbeitslager, was für den zensorischen Kontext nicht unwesentlich ist.

<sup>555</sup> Davon abgesehen wäre selbst ein intellektuell nicht ganz so versierter Zensor durchaus in der Lage gewesen, Tabubegriffe im Text aufzuspüren und zu streichen.

<sup>556</sup> Larraz (2014: 221).

<sup>557</sup> „Deberíamos abrasarla a ella, con carbones encendidos, y a él echarlo a la nieve, descalzo, a latigazos, como a un perro!“

Im Zensurfall von *Los hijos muertos* muss von einer Entstellung des Textes gesprochen werden. Die Abweichungen zwischen dem OT<sub>A</sub> und der zensierten Version V<sub>Z1</sub> sowie der endgültigen Textfassung V<sub>A1</sub> mit den selbstzensierten (und -korrigierten) Änderungen der Autorin sind zahlreich und betreffen Form, Stil und Inhalt des Romans. Die Eingriffe der Gutachter stellen Matute bei der selbstzensierenden Überarbeitung vor unterschiedliche Herausforderungen, erfordert das ‚Flicken‘ der Textränder im Fall zensierter Tabubegriffe doch ein anderes Geschick als das von Passagen mit einem oder mehreren Sätzen. Betreffen erstere vor allem die Ebene des Paradigmas, so bedarf es im zweiten Fall in der Regel paradigmatischer und syntagmatischer Modifikationen. Die Zensur und Selbstzensur von tabuisierten Begriffen und Namen ist zwar punktuell, wirkt sich aber wie die Streichung der längeren Textpassagen über die unmittelbare Textumgebung hinaus auf den gesamten Roman aus, insbesondere auf die psychologische Modellierung der Figuren und die Beschreibung der sozio-politischen Atmosphäre.

Die sachlich korrekte Bezeichnung der kriegerischen Auseinandersetzung *guerra civil* wird durch die (Selbst-)Zensur des Wortteils „civil“ eliminiert, um diesen neuralgischen Punkt im offiziell proklamierten Narrativ des Regimes nicht zu ‚gefährden‘. So soll gleichzeitig die dem Terminus implizite Referenz auf die republikanische Kriegsseite vermieden werden.<sup>558</sup> Durch diesen Eingriff der Zensur verliert der Text an dieser Stelle an Präzision. Er nähert sich dem manipulierten Sprachgebrauch des Franquismus an, lässt sich von diesem aber nicht vollständig vereinnahmen, da Matute keine der üblichen heroisierenden Euphemismen nutzt. Auf gesamttextlicher Ebene wirkt sich dieser Eingriff in gewissem Grad auch auf die inhaltliche Fokussierung bei dem Hauptthema der *vencidos* aus. Dieser Verlust wird jedoch durch die wissensgeleitete Leistung des Lesers problemlos kompensiert, war diesem doch klar, von welchem Krieg die Rede war. Die Tatsache, dass der Begriff an einer Stelle unzensiert bleibt, kann darüber hinaus dem aufmerksamen Leser bereits zu Beginn des Romans als Hinweis auf die nonkonforme Konzeption des Werkes dienen.

Dass Matute beim Schreiben von *Los hijos muertos* u. a. tatsächlich die kritische Hinterfragung des franquistischen Gründungsmythos im Sinn hatte, erklärte sie in einem Gespräch mit Alexandre Kalda:

---

<sup>558</sup> S. hierzu Portolés (2016: 155).

I believe that one can speak of war without indulging in politics. It is a chapter of history [...] With time, war is no longer an abstract myth, but a myth incarnate. There are new men, a new conscience. I wished to de-mythicize that epoch and bring it into the domain of legend [...] if I could say that I have tried to make a myth of another myth, that might be almost right. Let us say that from something mythical, I have tried to make something mythological.<sup>559</sup>

Dieser perspektivische Wechsel zusammen mit dem menschlichen Blick auf die Absurdität des Krieges und dem Verzicht auf die manichäische Darstellung der beiden Konfliktparteien setzen im Spanien der 50er Jahre neue Maßstäbe für die literarische Bearbeitung der Bürgerkriegsthematik. Auch deswegen wird Matute in Schriftstellerkreisen als nicht-angepasste mutige Autorin wahrgenommen, die jüngeren Kollegen als Vorbild dient.<sup>560</sup>

Durch die namentliche Referenz auf den Offizier López Tienda hat Matute in der unzensierten Fassung mit der als Antiheld charakterisierten fiktiven Figur dem republikanischen Heer ein konkretes individuelles Gesicht verliehen, das in Opposition zu den Heldenbeschreibungen pro-franquistischer Kriegsliteratur steht. Der Protagonist fungiert hier als Repräsentant des ideologischen Kollektivs, das auch in den späten 50er Jahren des Franquismus ähnlich einer *damnatio memoriae* staatlicherseits zum Schweigen verurteilt war. Dem ‚offiziellen‘ Bild des degradierten, blutrünstigen *rojo* stellt sie so das menschliche eines melancholischen Hauptmanns entgegen. Dass für López Tienda auf der Figurenebene kein nationalistisches Pendant existiert, stärkt dessen Position und Gewicht im Text. So lenkt sie u. a. bei den Beschreibungen der Kriegsszenen die Aufmerksamkeit fast vollständig auf die zukünftigen Besiegten. All diese Aspekte gehen durch die Streichung des Namens verloren. Seine Ersetzung durch den fiktiven „capitán Arcos“ reduziert das Potential dieses Protagonisten maßgeblich, ist er nun doch nur noch einer von vielen im Repertoire der Nebenfiguren des Romans. Die dem Namen López Tienda inhärente Qualität des Mitbedeuteten und Mitgemeinten wird eliminiert, was die (positive oder negative) emotionale Reaktion und Bereitschaft zur Identifikation des Lesers beeinflusst. Zudem sieht sich der Grad an historischer Authentizität geschmälert, die der Name diesen Textpassagen verliehen hatte.

Eben diese Glaubwürdigkeit und Verbindung zur jüngeren realen Zeitgeschichte gehen auch mit der Zensur des Namens Álvarez verloren. Auf der gesamtextlichen Ebene schwächt dieser Eingriff eine der Hauptbotschaften: Die Anprangerung des Krieges mit seiner enormen Anzahl

---

<sup>559</sup> Vgl. Díaz Winecoff (1971: 127).

<sup>560</sup> Redondo Goicoechea (2000: 19).

sinnlos erbrachter Opfer, die nichts an der polarisierten Situation der spanischen Gesellschaft geändert haben.<sup>561</sup> Im OT<sub>A</sub> vermag allein die ideologische Inkongruenz zwischen der fiktiven Erzählerfigur und der realen Bezugsperson die kritische Aufmerksamkeit des Lesers zu wecken, was ihn im Idealfall zum Erkennen deren Gemeinsamkeiten führt: Beide sind in jeder Hinsicht das unmittelbare Produkt des Bürgerkriegs, konditioniert ihre von Gewalt geprägte Kindheit doch die natürliche Funktion als Nachgeborene, die nun die soziale Wirklichkeit der Nachkriegsjahre mitzugestalten haben. Sie teilen auch den Mangel an Zukunftsperspektiven in einer autoritären Gesellschaft, die im Roman wie in der Realität nur eine graue, eintönige Langeweile zu bieten hat.<sup>562</sup> Noch wichtiger ist aber, dass beide Opfer äußerer Umstände sind: Diese führen bei der fiktiven Erzählerfigur zum vorzeitigen Tod noch bevor dessen Leben wirklich beginnen kann. Der Falangist Álvarez Pérez erholt sich zwar physisch von der Schussverletzung, ist jedoch nicht in der Lage, ein selbstbestimmtes, unabhängiges Leben zu führen. Eine Zeit lang fungiert er als Spielball machtpolitischer Ränke zwischen Regierung und Oppositionsbewegung sowie der an innenpolitischem Einfluss verlierenden Falange.<sup>563</sup> Mit der narrativen Verquickung vermag Matute in der unzensierten Fassung darzustellen, dass die Auswirkungen des Krieges bis in die Aktualität der 50er Jahre hineinreichen, sind doch nach wie vor ‚Verluste‘ auf beiden Seiten zu beklagen. Durch die Zensoreingriffe geht diese kritische Bestandsaufnahme der zeitgenössischen Wirklichkeit verloren. Die Geschichte von Miguel wird auf eine Erzählung ohne konkrete Verankerung in der franquistischen Realität reduziert. Durch dessen Status als einer der Hauptfiguren wirkt sich diese Intervention auf den gesamten Roman aus.

Zu den zensierten Tabuwörtern zählen die Begriffe „puta“, „maricón/marica“ und „coitos“, wobei die ersten beiden Wörter zum Repertoire der Vulgärsprache gehören, wohingegen „coito“ einer formaleren Ausdrucksweise zuzurechnen ist. Zu einem ebenfalls höheren Register zählt auch der fachsprachliche Begriff „blenorragia“. <sup>564</sup> Bei „cabrón“, „(puñetera) mierda“, „hijo de puta“ und „jodido“ handelt es sich um häufig benutzte Schimpfwörter der

---

<sup>561</sup> Tatsächlich war es diese Erkenntnis, die Matute zum Schreiben von *Los hijos muertos* inspiriert hatte: „[...] the real inspiration for the novel came as she observed the return of the exiles in the years after the Civil War and realized that problems were unchanged, and that the returning exiles and her generation had much in common. [...] Above all, I have tried to portray the useless sacrifice of a war which has changed nothing“. Díaz Winecoff (1971: 122, 129).

<sup>562</sup> Eine Realität, die Matute wie folgt beschreibt: „La posguerra fue algo peor que la guerra misma. [...] Con la posguerra cayó un telón de mediocridad siniestra, donde todo era gris, amorfo, sin luz ni color; una vida nueva en la que no pasaba nada. En realidad, pasaba y mucho, pero no lo sabíamos. Era una farsa. La censura era temible a todos los niveles, todo estaba prohibido.“ Gazarian-Gautier (1997: 81).

<sup>563</sup> Vgl. Garrido in *El País Semanal* (3.10.1976: 11-14).

<sup>564</sup> Bezeichnung für eines der Symptome der Geschlechtskrankheit Gonorrhoe.



Umgangssprache, die im Roman überwiegend durch die Erzählerfiguren Daniel und Miguel zur Beschreibung des urbanen Arbeitermilieus gebraucht werden. Die Verwendung der beiden Fachbegriffe „blenorragia“ und „coito“ stehen in augenscheinlichem Kontrast zu der fast naturalistischen Darstellungsweise der Lebensrealität dieser sozialen Klasse, was den eindringlichen Effekt der in diesem Umfeld fehl am Platze wirkenden Wörter steigert.

Im Gegensatz zu *Luciérnagas* lässt sich für *Los hijos muertos* bestätigen, dass Ana María Matute die Verwendung ‚anstößiger‘ Begriffe trotz der staatlichen Zensur nicht mehr vermeidet. Das zeugt von Mut, künstlerischem Selbstbewusstsein und einer gewissen Routine im Umgang mit der Zensurbehörde.<sup>565</sup> Belegt wird dies zusätzlich durch die Tatsache, dass im OT<sub>A</sub> an keiner Stelle die Verwendung von Schimpfwörtern durch den Gebrauch von Auslassungspunkten umgangen wird.<sup>566</sup>

Aus Sicht des Zensors Eznarriaga gehören diese Ausdrücke in den Bereich des oralen Sprachregisters.<sup>567</sup> Ihm zufolge lassen sich die betreffenden Sätze ohne Auswirkungen auf die Handlung eliminieren.<sup>568</sup> Tatsächlich wird die Entwicklung des Geschehens durch die Streichungen der Tabubegriffe nicht in Mitleidenschaft gezogen. Das gilt allerdings nicht für die realistischen Schilderungen des Arbeitermilieus. Hier verliert der Text durch die Tilgung der kontrapunktartig gesetzten Tabuwörter an Lebendigkeit, Intensität und Realitätsnähe. Graduelle Einbußen an Natürlichkeit weisen auch die Stellen mit gestrichenen Schimpfwörtern in den Dialogen der Figuren auf. Die formal-ästhetischen Vorstellungen Eznarriagas schreiben sich so durch die Zensur und die Selbstzensur in den Text ein. Der damit einhergehende Verlust von realistischer Ausdrucksweise ist jedoch nicht vollständig, da nicht alle Tabuwörter im Text bemängelt werden. Durch diese vereinzelte Wahrung der ursprünglichen Authentizität kann sich die Wirkung der Zensur nicht vollkommen entfalten. Kritischen Lesern, aber auch Autoren konnte das als Signal dienen: Mit etwas ‚Glück‘ war es durchaus möglich, verbotene Ausdrücke durch die Kontrolle zu bringen. Somit haben auf der Ebene des Gesamttextes nicht nur die Streichungen, sondern auch die nicht-zensierten Begriffe eine über die unmittelbare Textumgebung hinausgehende Wirkung. Diese ‚Koexistenz‘ von zensurbedingt modifizierten und ‚originalen‘ Textelementen in der V<sub>A1</sub> mindert in dieser Hinsicht zunächst einmal den Grad

---

<sup>565</sup> Auf die Frage danach erklärte sie selbst: „Yo no digo tacos, pero los personajes de mis libros a veces sí. [...] Yo no digo «coño», pero un campesino sí que lo dice y por eso hay que ponerlo.“ Matute (Interview 2010).

<sup>566</sup> Auch das bestätigte die Autorin im Gespräch. Matute (Interview 2010).

<sup>567</sup> „[...] entiendo este lector que podrían suprimirse o sustituirse por puntos suspensivos, pues aunque reflejan un modo de hablar corriente de los personajes no son imprescindibles.“ Der Gutachter selbst nennt hier mögliche Formen der Modifikation zensierter Textstellen.

<sup>568</sup> Mit dieser Konzentration auf formale Aspekte nimmt er eine Entwicklung der zukünftigen, um mehr ‚Liberalität‘ bemühten Zensurpolitik Fraga Iribarnes voraus. Eine der semi-offiziellen Lösungen ab 1962 misst der sprachlichen Konzeption von Texten größere Bedeutung bei als der inhaltlichen.

der Entstellung des Textes. Das gilt allerdings nicht für die Stellen, wo zensierte Begriffe nicht durch Synonyme, sondern durch Wörter mit anderer semantischer Bedeutung ersetzt wurden. Die sich daraus ergebenden inhaltlichen Veränderungen erhöhen das Ausmaß der textuellen Verzerrung zwischen OT<sub>A</sub> und V<sub>A1</sub>.

Die Zensur bei der Schilderung des Konflikts zwischen den Figuren Isabel und Daniel, dessen Entwicklung in den Kapiteln eins bis vier des ersten Teils dargestellt wird und dann im achten in eben der hiervon betroffenen verbalen Auseinandersetzung kulminiert, entstellt den Höhepunkt dieses allmählich entwickelten Erzählstrangs. Durch die zensurbedingten Modifikationen Matutes verliert die wütende Anklage der Scheinheiligkeit Isabels an emotionaler Intensität. Betroffen davon ist auch die psychologische Modellierung der Protagonistin im Hinblick auf ihre Funktion als bigotte Christin, Figurentyp mit Wiedererkennungswert für die Stammleser Matutes. In der konfrontativen Konstellation von Daniel und Isabel lassen sich darüber hinaus Züge des biblischen Kain-und-Abel-Motivs erkennen. Neid und Eifersucht hatten vor Ausbruch des Bürgerkriegs zum Bruch zwischen ihnen geführt. In der Nachkriegszeit kommt es nun zur offenen Auseinandersetzung und Klimax des Konflikts. Danach stellt sich heraus, dass die Emotionen zwar an zerstörerischem Potential verloren haben, die unterschiedlichen moralischen Positionen aber nach wie vor unvereinbar sind. Eine endgültige Auflösung des Streits scheint nicht möglich. Beide Protagonisten sind das Produkt ihrer Erfahrungen und Erlebnisse, und auch wenn das Verhältnis nun nicht mehr von offenem Hass dominiert ist, so gibt es doch weder Annäherung noch Erlösung. Matute illustriert so in groben Zügen auf der individuellen Figurenebene die gesellschaftliche Situation des ganzen Landes seit dem Ende des Krieges. Das verursachte Unheil kann in dieser Generation kaum ausgemerzt werden und so bleibt nur der Versuch der Schadensbegrenzung. Durch die zensorischen und selbstzensorischen Änderungen verlieren all diese Facetten des Handlungsstrangs an Eindeutigkeit und emotionaler Eindringlichkeit. Die kritische Schärfe, mit der Matute dieses Figuren-Szenario konzipiert hat, sieht sich vor allem bei der Protagonistin Isabel beeinträchtigt. Die im OT<sub>A</sub> vorhandene narrative und sprachliche Ausdrucksstärke kommt in der V<sub>A1</sub> nun nicht mehr in ihrem vollen Umfang zur Geltung, was sich unweigerlich auf die literarische Qualität des Textes auswirkt.

Auch bei der Schilderung des Liebesverhältnisses von Miguel und Mai entstellen die Eingriffe der Gutachter den narrativen Höhepunkt einer Auseinandersetzung, deren Zuspitzung in den Kapiteln neun, elf und zwölf des dritten Teils schrittweise vorangetrieben worden ist.

Der intime Kontakt der beiden wird an verschiedenen Stellen schon vor der zensierten Textpassage beschrieben: „[...] él se volvió a Mai y la besó, muy largamente, y ella devolvió su beso. Sintió su lengua, la caliente humedad de su boca“.<sup>569</sup> Eine Seite später heißt es: „Y acabaron de nuevo en el «estudio». Mai estuvo de maravilla. Sin llegar a nada concreto como ella sabía. Pero, en fin, de maravilla.“<sup>570</sup> In der zensierten Textpassage will sich Miguel nicht mehr hinhalten lassen. Die Übereinstimmung der beiden Revisionsgutachter bei der Beanstandung dieser Szene zeugt von der eindeutigen Überschreitung der moralischen Tabugrenzen. Vergleicht man die zensierte Passage aber mit der o. g. Beschreibung des Kusses, so erscheint die gestrichene Stelle weniger ‚anstößig‘, wird der Hinweis auf den Geschlechtsakt doch bereits im OT<sub>A</sub> aus Gründen der Selbstzensur nur angedeutet: „No, Miguel, eso no...“.<sup>571</sup> Durch die Intervention der *Lektoren* sieht sich die von der Autorin gelenkte Erwartung des Lesers nun enttäuscht: Es kommt weder zum Vollzug des sexuellen Akts, noch zum offenen Streit. Matute behebt diese formale und inhaltliche Unregelmäßigkeit nicht, weswegen die Stelle in semantischer Hinsicht holprig wirkt, da der Handlungsverlauf für einen kurzen Moment ins Stocken gerät. Das beeinträchtigt die narrative Qualität, den Rhythmus und die inhaltliche Glaubwürdigkeit der Situation. Die Autorin nimmt das vermutlich mit dem Kalkül in Kauf, dass eben diese ‚gestörte‘ textliche Kohärenz im Idealfall eine wissensgeleitete Deduktion des Lesers zur Folge hat, die ihn auf die Spur der Zensur bringen kann. Mit dem Wissen um das erzählerische Potential der Autorin kann für ihn jedenfalls kein Zweifel daran bestehen, dass an dieser Textstelle etwas ‚faul‘ ist.

Im Hinblick auf die Figuren geht mit der Zensur ein Verlust an Plausibilität und psychologischer Tiefe einher. Was die Hauptaussagen des Romans betrifft, so hat diese erinnerte Nebenhandlung der Erzählerfigur Miguel eine gewisse Relevanz für die allgemeine Darstellung der Kriegskinder, die in der Nachkriegszeit als junge Erwachsene ohne Ideale und moralische Werte beschrieben werden. Davon zeugt z. B. das eigennützige Interesse MIGUELS an dem Kontakt zu Mai und deren Freunden, das im elften Kapitel beschrieben wird.<sup>572</sup> Dass

---

<sup>569</sup> Lhm (2004: 461).

<sup>570</sup> Lhm (2004: 462).

<sup>571</sup> AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 625). Zu den selbstzensurierenden Eingriffen in *Los hijos muertos* bekennt sich Matute im Vorwort des zweiten Bands ihres Gesamtwerks: „[...] en «Los hijos muertos» muchas cosas debieron ser dichas de forma rebuscada, casi absurda, para que fueran ‚sobrentendidas‘ y pudieran ‚pasar‘ la censura, lejana y desconcertante.“ Oc II (1975: 7). Gleichzeitig bestätigt sie, dass ihr Verleger Lara sie zwar vor Problemen mit der Kontrollbehörde gewarnt, nicht aber zu Änderungen angehalten hat: „Sobre todo con *Los hijos muertos*, me dijo Lara [...]: Ten cuidado Ana María, ten cuidado, que aquí, me parece que nos vamos a pillar los dedos.“ Matute (Interview 2010).

<sup>572</sup> „Además, el Fernandito y la compañía eran una panda de alélados. La Mai incluida. Se creían muy vividos [...] pero en el fondo eran unos idiotas de tomo y lomo, y en seguida se lo echó de ver, y pensó: «A por ellos». Porque le convenían. Le interesaba su trato, su roce, y las cosas vendrían después. Además de que la Mai se le daba muy bien, que en seguida lo notó.“ Lhm (2004: 456).

auch Mai die Erfüllung ihrer eigenen Bedürfnisse denen Miguels voranstellt, kommt in der gestrichenen Passage des OT<sub>A</sub> zum Ausdruck. Durch die zensorische Intervention verliert diese egozentrische Charakterisierung des Mädchens an Deutlichkeit, weshalb die Modellierung dieser Figur in größerem Maße von den Auswirkungen betroffen ist als die Miguels.

### 6.3.2 Rezeption und literarische Auszeichnungen des Romans

Nach dem Abschluss des Zensurvorgangs druckt Planeta im November 1958 die ersten 2.000 Exemplare von *Los hijos muertos*.<sup>573</sup> Der überwiegende Teil der Rezensenten reagiert positiv auf dessen Erscheinen. So spricht Julio Manegat von *Los hijos muertos* als einem großen Werk, das unbestritten zu den bedeutendsten des Jahres zähle.<sup>574</sup> Diese Einschätzung teilt Entrambasaguas, der den Roman rückblickend als einen der wichtigsten Texte der spanischen Prosaliteratur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bezeichnet.<sup>575</sup> Von einem Meisterwerk sprechen unisono Antonio Vilanova und Rosario Bofill.<sup>576</sup> Für Jesús Ruiz gehört der Roman zu den interessantesten Beiträgen der spanischen Literatur, verfasst von einer Autorin mit außergewöhnlicher Sensibilität und Kreativität.<sup>577</sup> Auch der Dichter Leopoldo Panero<sup>578</sup> spricht von Matute als einer unerschütterlichen Hoffnungsträgerin des literarischen Panoramas in Spanien.<sup>579</sup>

Besonders hervorgehoben wird von den Kritikern die Prosa des Textes. Für Manegat hat Matute mit *Los hijos muertos* den Höhepunkt ihrer Ausdrucksstärke erreicht, was sich vor allem an der narrativen Vehemenz und dem sicheren Umgang mit der Sprache erkennen lasse. Zu

---

<sup>573</sup> Im Impressum dieser Auflage findet sich auch zum ersten Mal die gesetzlich vorgeschriebene Angabe zum *Depósito legal*. Diese Nummer, mit der die obligatorische Hinterlegung der Pflichtexemplare bestätigt wird, fehlte bei den ersten Auflagen der zuvor publizierten Romane *Los Abel* (1948), *Pequeño teatro* (1954), *En esta tierra* (1955) und *Los niños tontos* (1956).

<sup>574</sup> Manegat, Julio. „«Los hijos muertos», de Ana María Matute“. 30.12.1958. In: *El Noticiero Universal*. S. 3.

<sup>575</sup> Entrambasaguas (1974: 879). Alborg konnte *Los hijos muertos* in der ersten Auflage von *Hora actual de la novela española* nicht berücksichtigen, da beide Werke im November 1958 erschienen. Auch in der zweiten Ausgabe von 1963 wird der Text nicht besprochen, da es sich hierbei um eine nicht aktualisierte Wiederauflage handelt.

<sup>576</sup> Vilanova, Antonio. „Los hijos muertos“. 28.2.1959. In: *D*. Nr. 1125. S. 29-30; Bofill, Rosario. „«Los hijos muertos», de Ana María Matute“. 3/1959. In: *El Ciervo*. S. 12.

<sup>577</sup> Ruiz, Jesús. „«Los hijos muertos», de Ana María Matute“. 3.1.1959. In: *Garbo*. Bd. 1. Nr. 303. S. 29.

<sup>578</sup> Panero gehört zu den Autoren, die u. a. für die Zensurbehörde tätig waren. Bei Ruiz Bautista lässt sich nachlesen, dass er zu den ersten franquistischen *Lektoren* gehörte. Ruiz Bautista (2008: 56). Vgl. hierzu auch Abellán (1980: 110; Fn. 75). Nach Larraz lässt sich die Zensorentätigkeit Paneros bis 1946 nachweisen. Larraz (2014: 88).

<sup>579</sup> Panero, Leopoldo. „Con un temblor antiguo y nuevo“. 25.4.1959. In: *Blanco y Negro*. S. 97-98.

einem ähnlichen Urteil kommt Ruiz, für den Matutes Bemühen um Stil den kraftvollen Schilderungen und der bemerkenswerten Vitalität ihrer individuellen, realistisch-fantastischen Welt nicht schade. Bofill stellt in ihrer kurzen Rezension ebenfalls die unverwechselbare, persönlich-poetische Sprache der Autorin heraus, die sie als einmalig in der zeitgenössischen spanischen Romanliteratur bezeichnet. Dieser Einschätzung schließt sich Vilanova an, für den eben diese Stimme, mit der die Autorin sowohl die menschlichen Tragödien Einzelner als auch das kollektive Epos des Spanischen Bürgerkriegs schildere, den Roman zu einer der besten narrativen Kreationen der letzten zwanzig Jahre mache. Panero verortet das Einzigartige der künstlerischen Sprache der Autorin überwiegend in den detaillierten Beschreibungen und nicht so sehr in der authentischen Ausdrucksweise der Figuren.<sup>580</sup> Für Entrambasaguas wiederum ist es die meisterhafte Verbindung der kraftvollen Protagonisten mit der vereinfachten Sprache, durch die Matute einen hohen Grad an Bestimmtheit und Präzision erreiche.<sup>581</sup>

Es gibt aber auch kritische Äußerungen zu *Los hijos muertos*, wie z. B. die Rezension von Aquilino Duque.<sup>582</sup> Dieser kommt nach einer detaillierten Analyse der Handlungsstränge, Themen und Protagonisten zu dem Urteil, dass der Roman eher in gesellschaftlicher als in künstlerischer Hinsicht von Bedeutung sei. Nora geht noch weiter, wenn er den Text trotz seiner thematischen Vielfalt als misslungen bezeichnet. Vor dem Hintergrund der bis dahin positiven künstlerischen Entwicklung Matutes vom anfänglich naiven Sondieren in *Pequeño teatro* über die Konzentration und Präzisierung ihrer narrativen Kunst in *Fiesta al Noroeste* und die Erweiterung ihrer Perspektive in *En esta tierra* erscheint ihm *Los hijos muertos* als ein Rückschritt. Seine Kritik richtet sich dabei nicht nur gegen die aufgeblähte Rhetorik und den überwältigenden Wortschwall, sondern auch gegen die überwiegend „falsche“ Konzeption des erzählerischen Kerns, der Protagonisten, der geschilderten Tatsachen, der Fokussierung und der Lösung des Konflikts.<sup>583</sup> Seiner Ansicht nach müsse der Roman um die Hälfte reduziert werden, wolle er eine ähnlich komprimierte Ästhetik wie in *Fiesta al Noroeste* erreichen.

Was Stil und Technik von *Los hijos muertos* betrifft, so handelt es sich nach Manegat um ein in Form, Inhalt, Technik und Ausdruck anspruchsvolles Werk. Neben der thematischen Dichte mit ihren individuellen und kollektiven Verwicklungen, hebt der Kritiker vor allem die

---

<sup>580</sup> In dieser Feststellung zeigt sich hinsichtlich seiner ästhetischen Vorstellungen eine gewisse Übereinstimmung mit denen des Zensors Eznarriaga.

<sup>581</sup> Entrambasaguas (1974: 881).

<sup>582</sup> Duque, Aquilino. „Los hijos muertos“. 4/1960. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. S. 148-153.

<sup>583</sup> Nora (1970: 273).

narrative Konstruktion des Textes hervor. Die Intention der Autorin, die Handlungen aus den Protagonisten heraus zu entfalten, lasse sich, so Duque, vor allem an der Verwendung des inneren Monologs als narrativem Instrument festmachen, was ihrem Stil zumindest in der ersten Hälfte des Romans eine ausdrucksstarke Eindringlichkeit verleihe.<sup>584</sup> Entrambasaguas spricht von einem sorgfältig durchdachten Stil mit authentischer Figurensprache und natürlichen Dialogen, durch die es der Autorin gelinge, den Protagonisten große psychologische Tiefe einzuschreiben.<sup>585</sup> Das wird von Nora anders beurteilt, attestiert er den Figuren doch phasenweise eine gewisse Starrheit. Die Ursache hierfür liege eben in dem Stil Matutes und der ästhetischen Behandlung des Themas insgesamt.<sup>586</sup> Panero kritisiert die komplexe Erzähltechnik der dargestellten Realität, die er als allgemeines Übel der zeitgenössischen Romankunst anprangert. Denn nur die Wirklichkeit und nicht die narrative Konstruktion könne Basis und Motivation authentischer Literatur sein. Vilanova und Bofill betrachten das Ende des Romans als misslungen. Darüber hinaus kritisiert Bofill, dass in der zweiten Hälfte der anfängliche Schwung erlahme und es zu Wiederholungen käme, die den Rhythmus des Werkes schwerfälliger werden lassen. Diese Kritik findet sich auch bei Duque, der diesen repetitiven Effekt vor allem in den Handlungen und Ereignissen ausmacht.<sup>587</sup> Darüber hinaus bemängelt er den zu archetypisch angelegten Charakter der Figuren, Milieuschilderungen und Landschaftsbilder.<sup>588</sup> Das genaue Gegenteil nimmt Entrambasaguas wahr, wenn er von der kraftvollen Persönlichkeit der Protagonisten spricht.<sup>589</sup> Vilanova stimmt in diesem Punkt der Einschätzung Duques bei, macht seine Figurenkritik aber konkret an dem Protagonisten Miguel fest. Trotz des realistischen, zuweilen dreisten Tons schwinde bei der Darstellung vor allem seiner retrospektiven Kindheits- und Jugenderinnerungen eine merkwürdig misstönende Note mit.<sup>590</sup>

Die größtenteils positive Aufnahme durch Kritiker und Leser beschert der Autorin gleich zwei literarische Auszeichnungen für *Los hijos muertos*. Anfang April 1959 wird ihr von der

---

<sup>584</sup> Duque in *Cuadernos Hispanoamericanos* (4/1960: 152).

<sup>585</sup> Dieser regimeaffine Gelehrte teilt somit nicht die Abneigung Paneros und Eznarriagas im Hinblick auf den Gebrauch von umgangssprachlichen Wörtern in literarischen Texten.

<sup>586</sup> Nora (1970: 266-267).

<sup>587</sup> Duque in *Cuadernos Hispanoamericanos* (4/1960: 152).

<sup>588</sup> Duque in *Cuadernos Hispanoamericanos* (4/1960: 151).

<sup>589</sup> Entrambasaguas (1974: 880-881).

<sup>590</sup> 1964 wird *Los hijos muertos* zusammen mit *Fiesta al Noroeste* auch in die *Enciclopedia de Orientación Bibliográfica* aufgenommen. Im vierten Band dieses bibliographischen Überblickswerkes werden in der Sparte Literatur bestimmte Texte durch die Einordnung in die Kategorien „indispensable“, „importante“ und „útil“ klassifiziert. Die zwei genannten Werke Matutes erscheinen hier als Werke „nützlicher“ Literatur. Vgl. Zamarrigo, Tomás. 1964. *Enciclopedia de Orientación Bibliográfica*. Barcelona. Juan Flors. Bd. 4. S. 458.

*Asociación Española de Críticos Literarios* der prestigeträchtige *Premio de la Crítica* verliehen. 1956 vom Autor und Literaturkritiker Salvador Tomás initiiert, werden mit diesem Preis jährlich die besten Werke in den Bereichen Prosa und Poesie gewürdigt. Obwohl die Auszeichnung nicht mit einem Preisgeld verbunden ist, genießt sie von Anfang ein hohes Ansehen, erfolgt die Vergabe doch durch eine Gruppe von Kritikern ohne staatlich-institutionelle Anbindung, der es ‚wirklich‘ um die Würdigung qualitativ hochwertiger Texte geht.<sup>591</sup> Den Angaben Juan Ramón Masolivers zufolge kann sich *Los hijos muertos* als Gewinner gegen zwölf andere Romane durchsetzen,<sup>592</sup> wobei sich *La última corrida* von Elena Quiroga, *Central eléctrica* von Jesús López Pacheco und *Las afueras* von Luis Goytisolo als stärkste Konkurrenten erweisen.

Ende desselben Jahres wird auch die Entscheidung des MIT bekanntgegeben, *Los hijos muertos* den *Premio Nacional de Literatura «Miguel de Cervantes»* zu verleihen. Mit diesem 1949 noch unter dem *Ministerio de Educación Nacional* eingerichteten (und in der Aktualität durch das *Ministerio de Cultura* weiterhin vergebenen) Preis wird jährlich ein Roman ausgezeichnet, der als „angemessener“ Repräsentant der spanischen Kultur und Sprache erachtet wird.<sup>593</sup> Die Ausschreibung im BOE für das Jahr 1959 erfolgt am 8. Mai durch den zuständigen Minister Arias-Salgado.<sup>594</sup> Das Preisgeld beläuft sich zu diesem Zeitpunkt auf 25.000 Peseten.<sup>595</sup> Die Jury setzt sich gemäß Artikel 6 der Statuten aus den im Vorjahr preisgekrönten Autoren zusammen. Der Vorsitz obliegt dem *Director General de Información*, zu diesem Zeitpunkt Vicente Rodríguez Casado, in dessen Aufgabenbereich auch die Bücherzensur fällt. Im Artikel 4 wird der Zeitraum genannt, in dem die Werke in Spanien oder einem anderen spanischsprachigen Land in erster Auflage publiziert worden sein müssen. Für 1959 umfasst dieser alle die Titel, die zwischen dem 1.12.1958 und dem 30.11.1959 erschienen sind. Das sollte kurz vor der Verkündung der Preisträger für eine gewisse Polemik sorgen, da sowohl *Los hijos muertos* als auch das in der Kategorie Essay eingereichte Werk *Hora actual*

---

<sup>591</sup> Vgl. Masoliver, Juan Ramón. „El IV Premio de la Crítica. El de novela lo obtuvo «Los hijos muertos», de la escritora barcelonesa Ana M<sup>a</sup> Matute“. 7.4.1959. In: *LV*. S. 8.

<sup>592</sup> Masoliver in *LV* (7.4.1959: 8). Vgl. auch Torres, Luis. „Concesión de los Premios de la Crítica“. 7.4.1959. In: *ABC*. Madrid. S. 43.

<sup>593</sup> „[...] un premio que, bajo el nombre egregio de Cervantes, galardone aquellas [novelas] que, por su belleza y su interés, sean el mejor vehículo de expansión de nuestro pensamiento y nuestro idioma ante el mundo“. BOE/37/6.2.1949/636.

<sup>594</sup> BOE/127/28.5.1959/7673.

<sup>595</sup> Und das nicht nur für den «Miguel de Cervantes», sondern auch für die anderen drei nationalen Literaturpreise zu denen der «Francisco Franco» („dedicado a un libro doctrinal sobre temas político-sociales o económicos“), der «José Antonio Primo de Rivera» (für Lyrik) und der «Menéndez Pelayo» (für Essays mit historischer, literarischer oder anderer kultureller Thematik) zählen. Vgl. Artikel 2 und 5 in BOE/127/28.5.1959/7673.

de la novela española von Juan Luis Alborg bereits im November 1958 und damit kurz vor dem fraglichen Zeitraum veröffentlicht worden waren. In *ABC* heißt es dazu:

„Los hijos muertos“, de Ana María Matute, y „Hora actual de la novela española“, de Juan Luis Alborg, son libros publicados en noviembre de 1958. Sin embargo, están sobre la mesa conspicua del Jurado. ¿Por qué? Yo suponía que en este género de certámenes se contaría siempre con su servicio burocrático previo con objeto de impedir que las bases del concurso fuesen vulneradas en principio.<sup>596</sup>

Eine Woche später, nach der offiziellen Bekanntmachung der ausgezeichneten Werke, wird dies in ironischer Art und Weise von demselben Journalist (mit den Initialen C. L. A.) wie folgt kommentiert:

Los obstáculos que estuvieron a punto de impedir el triunfo de Ana María Matute y de Juan Luis Alborg en el certamen nacional de Literatura fueron levantados, al fin, como las aguas del Mar Rojo. Ambos escritores atravesaron la cuenca a pie enjuto, vaya usted a saber si perseguidos o no por la vanguardia faraónica. Lo cierto es que una gran novelista y un excelente crítico han obtenido los premios, y no cabe sino felicitarles y estrechar la mano que sometió las aguas y las puso en pie.<sup>597</sup>

Bekanntgegeben worden waren die Gewinner am 23. Dezember.<sup>598</sup> Die offizielle Verlautbarung erfolgt zwei Wochen später mit der Ankündigung im BOE durch Arias-Salgado, oberstem Verantwortlichen der staatlichen Zensur, die zuvor massiv in *Los hijos muertos* eingegriffen hatte: „Este Ministerio, de conformidad con el criterio seguido por el mencionado Jurado, ha resuelto: [...] Conceder el Premio Nacional de Literatura «Miguel de Cervantes» al libro «Los hijos muertos», de doña Ana María Matute.“<sup>599</sup>

Fast wäre der Roman noch mit einem dritten Preis ausgezeichnet worden, wie in der Zeitschrift *Destino* am 19. Dezember 1959 zu lesen ist. Dabei handelt es sich um den *Premio de Literatura de la «Fundación Juan March»*. Verbundenen mit dem bedeutenden Preisgeld von 300.000 Peseten wird diese Auszeichnung für Texte der Gattungen Roman, Poesie und Theater vergeben. Erst in der fünften Ausscheidungsrunde entscheidet sich die Jury, bestehend

---

<sup>596</sup> „El ruedo literario“. 18.12.1959. In: *ABC*. Madrid. S. 65.

<sup>597</sup> „El ruedo literario“. 24.12.1959. In: *ABC*. Madrid. S. 71.

<sup>598</sup> Die Schlagzeile der Kurzmeldung in *LV* hierzu heißt: „Los premios nacionales de literatura. El «Miguel de Cervantes» a Ana María Matute.“ 24.12.1959. In: *LV*. S. 12.

<sup>599</sup> BOE/5/6.1.1960/234.



aus Literaturkritikern und ausgewiesenen Experten,<sup>600</sup> mit sieben zu elf Stimmen für *El señor llega* von Gonzalo Torrente Ballester und damit gegen *Los hijos muertos*.<sup>601</sup>

Vier Jahre nach der zweifachen Auszeichnung erscheint die erste Übersetzung von *Los hijos muertos*.<sup>602</sup> Antoinette Bloch überträgt den Roman unter dem Titel *Plaignez les loups* 1963 für Éditions Gallimard (in der Reihe *Du monde entier*) ins Französische.<sup>603</sup> Kurze Zeit später wird die russische Fassung veröffentlicht, die in zwei unterschiedlichen Übersetzungen vorliegt: 1964 erscheint der Text zunächst im Verlag Izdatel'stvo «Judozhestvennaia Literatura» in Moskau. Die Übersetzung wurde hier von G. Stepanova erstellt. Im April desselben Jahres wird eine zweite russische Version bei Hudo Seftvennac Moskau veröffentlicht, die von Maya Abesgaus angefertigt worden war.<sup>604</sup> Zeitgleich mit der russischen Fassung erscheint der Roman auch in der tschechischen Übersetzung von Miloš Veselý. Weitere Übertragungen in Sprachen osteuropäischer Nachbarländer folgen. Im Januar 1967 wird *Los hijos muertos* als erstes übersetztes Werk Matutes in bulgarischer Sprache herausgegeben.<sup>605</sup> Darüber hinaus wird der Text zudem ins Rumänische und Slowenische

---

<sup>600</sup> Vgl. „Premios de Literatura de la «Fundación Juan March»“. 19.12.1959. In: *D*. Nr. 1167. S. 102.

<sup>601</sup> *D* (19.12.1959: 102).

<sup>602</sup> Insgesamt liegt der Text in acht Sprachen vor. Damit nimmt er im allgemeinen Ranking der übersetzten Werke Matutes zusammen mit *Fiesta al Noroeste* und *Los niños tontos* den fünften Platz ein. Bei den Übersetzungen, die bis 1975 entstanden sind, liegt er auf Platz vier.

<sup>603</sup> Matute, Ana María. 1963. *Plaignez les loups*. Du monde entier. Paris. Gallimard. Allerdings handelt es sich dabei um eine verkürzte, unvollständige Version. Aufschluss darüber gibt allein schon die Differenz der Seitenanzahl: Hier stehen 430 in der französischen Version 557 Seiten in der Fassung von Planeta und 501 Seiten in der von Destino gegenüber. Bei der Überprüfung, vor allem der von der Zensur intervenierten Textstellen, stellte sich heraus, dass die Übersetzerin den Text an vielen Stellen resümiert oder lückenhaft wiedergegeben hat. Exemplarisch veranschaulichen kann dies ein Absatz des ersten Kapitels im ersten Teil, wo ein Satz fehlt. In der spanischen Fassung heißt es hier: „A veces ganaba dinero y venía triunfante. Otras, pedía socorro a Isabel. Así, iba viviendo. Estaba descontento y hablaba mal de casi todas las cosas.“ Lhm (2004: 33) [Hervorhebung d. Verf.]. In der französischen Übersetzung wird daraus: „Il gagnait parfois de l'argent, et on le voyait alors rentrer triomphant; mais, le plus souvent, il venait demander secours à Isabel. Amer et insatisfait, il dénigrait presque tout.“ *Plaignez les loups* (1963: 29). Der nächste Absatz, bestehend aus einem in runde Klammern gesetzten Satz, wird ebenfalls weggelassen: „(Un niño corría y se marchaba, un niño cruzaba el prado, la tierra ancha, roja, inmensa, montado en un caballito negro...)“ Lhm (2004: 33). Darüber hinaus fehlt im dritten Teil des Romans das Kapitel 11 vollständig, so dass die französische Fassung nur aus 12 Kapiteln besteht. Mangels eines Hinweises auf die gekürzte Fassung des Textes muss davon ausgegangen werden, dass diese Auslassungen auf das zurückzuführen sind, was Julio César Santoyo als „auténtico robo para el lector“ bezeichnet: Die Unterschlagung von Wörtern und Sätzen des Ausgangstextes durch den Übersetzer. Vgl. Santoyo, Julio César. 1996. *El delito de traducir*. León. Universidad de León. Secretariado de Publicaciones. S. 93-112.

Als Übersetzungsvorlage hat hier die erste spanische Auflage von 1958 gedient. Die zensierten Textpassagen der spanischen Fassung lassen sich in identischer Form in dem französischen Text wiederfinden. Das gilt auch für die Textpassagen mit (Schimpf-)Wörtern, die die Zensoren übersehen hatten, wenn sie denn übersetzt wurden. Der von den Gutachtern nicht beanstandete Begriff „maricón“ in dem Satz „Un lunar de maricón, que llevas ahí“ taucht in der französischen Fassung nicht auf, da dieser Dialog ebenfalls nicht vollständig übertragen wurde. Vgl. Lhm (2004: 188) und *Plaignez les loups* (1963: 162).

<sup>604</sup> Dies ist der einzige Fall, bei dem zwei unterschiedliche Übersetzungen in ein und dieselbe Sprache nachgewiesen werden können. Der Grund dafür ist bislang unklar.

<sup>605</sup> Verlegt wird es hier von Narodna Kultura in Sofia.

übersetzt. Angaben zum Zeitpunkt dieser Übertragungen liegen nicht vor, was auch für die schwedische Fassung gilt. Bereits im Mai 1965 war der Titel ins US-amerikanische übertragen worden. Von Joan McLean übersetzt erscheint das Werk unter dem Titel *The lost children* bei MacMillan Publisher in New York.<sup>606</sup>

Der internationale Erfolg des Romans wird auch von der spanischen Presse mitverfolgt. So informiert z. B. die Zeitschrift *Destino* im Juni 1963 unter der Überschrift „Los exitos internacionales de Ana María Matute“ über die französische Fassung von *Los hijos muertos* sowie die nordamerikanische Version von *Primera memoria* unter dem Titel *School of the sun*.<sup>607</sup> 1965 erregt die russische Übersetzung von *Los hijos muertos* die Aufmerksamkeit der nationalen Informationsmedien, wie sich zwei Kurzmeldungen in *LV* und *ABC* entnehmen lässt.<sup>608</sup>

Wie groß dabei die Bedeutung der internationalen nicht zensierten Rezeption vor allen für diesen Roman ist, hebt Díaz Winecoff hervor:

More than a novel of war, this is a novel of its aftermath, a fact which Spanish commentators of the novel have had to overlook completely since at worst, a mention of implications might be interpreted as the critic's personal views, and at best, to point out an intention or import which the censors overlooked would be a disservice both to the novelist and the publisher. For this reason and others peculiar to the Spanish situation, the most significant criticism is not Spanish – despite the enormous publicity resulting from the two prizes – but foreign, particularly French, with various critical notices in English, German, Russian, and Swedish, and a sprinkling in several other languages.<sup>609</sup>

Noch vor der US-amerikanischen Übersetzung des Romans erscheint 1962 eine Rezension von *Los hijos muertos* in der *Revista Hispánica Moderna*.<sup>610</sup> Rafael Bosch bezeichnet Matute hier

---

<sup>606</sup> Matute, Ana María. 1965. *The lost children*. New York. MacMillan Publisher. Im Gegensatz zur französischen Fassung ist die englische Übersetzung des Romans vollständig und hält sich ziemlich genau an die spanische Vorlage. Dies gilt auch für die zensierten Textpassagen und die nicht getilgten Schimpfwörter der spanischen Version. Nicht übernommen wurde allerdings die Nutzung kursiver Lettern. Die so gekennzeichneten Passagen in der spanischen Fassung sind in der englischen Version nicht extra markiert. Zur geografischen Situierung ist der englischsprachigen Ausgabe eine gezeichnete Landkarte beigegefügt, in der die wichtigsten Handlungsorte des Romans verzeichnet sind.

<sup>607</sup> Vilanova, Antonio. „Los éxitos internacionales de Ana María Matute“. 11.6.1963. In: *D*. Nr. 1336. S. 49. Überschwenglich heißt es hier in der Einführung: „Prosigue con ritmo sostenido la traducción de obras de Ana María Matute a diversos idiomas. Esta extraordinaria novelista, cuyo prestigio en España ha alcanzado ya una altura de difícil superación, está logrando ahora en todo el mundo la máxima aceptación entre las editoriales, la crítica y el público.“

<sup>608</sup> „«Los hijos muertos», de Ana María Matute, editada en Estados Unidos y Rusia, simultáneamente“. 25.3.1965. In: *LV*. S. 51 und „Novelas españolas traducidas al ruso“. 8.10.1965. In: *ABC* Sevilla. S. 45.

<sup>609</sup> Díaz Winecoff (1971: 127).

<sup>610</sup> Bosch, Rafael. „Los hijos muertos“. April-Oktober 1962. In: *Revista Hispánica Moderna*. Bd. 28. Nr. 2-4. S. 344.

als talentierteste Autorin der jüngeren Generation spanischer Schriftsteller. Im Vergleich mit den zuvor publizierten Werken nimmt Bosch in *Los hijos muertos* eine Akzentuierung des Realismus wahr, was er als positive Hinwendung zur sozialen Wirklichkeit wertet. Wie der spanische Literaturkritiker Manegat, so ist auch Bosch der Meinung, dass die Autorin mit *Los hijos muertos* ihre künstlerische Reife erreicht habe. Drei Jahre später erscheint in demselben Journal der bereits bei *En esta tierra* erwähnte Artikel von Torres Ríoseco.<sup>611</sup> Den nordamerikanischen Lesern ist Matute zu diesem Zeitpunkt nicht nur wegen ihrer Bücher, sondern auch aufgrund der zwei Aufenthalte als Gastdozentin an verschiedenen Universitäten in den Jahren 1964 und 1965 ein Begriff. Torres Ríoseco hebt vor allem die elegante Prosa und eindrucksvolle Imaginationskraft Matutes hervor, mit der diese ihre eigene fiktive Welt entwerfe. Er lobt ihre individuelle Perspektive und beschreibt ihren Stil als persönlich und von herausragender Sensibilität.<sup>612</sup>

### 6.3.3 Weitere Auflagen und Folgegutachten der Zensur

Die Zensurakten für die zweite (1960) und dritte (1963)<sup>613</sup> Auflage bei Planeta fehlen im AGA, so dass der nächste Zensurvorgang der zur vierten Edition von 1966 ist. Gedruckt im Dezember, wird der Antrag auf Depothinterlegung der sechs Pflichtexemplare von Galán Conde am 16. Januar 1967 gestellt.<sup>614</sup> Der Verkaufspreis für die 2.000 Exemplare ist mit 225 Peseten angegeben.<sup>615</sup> Der Vorgang wird dem Zensor Nummer 10, José Luis Elso Quilez, übergeben. Unter „Antecedentes“ findet sich neben der Aktennummer des ersten

<sup>611</sup> Torres Ríoseco in *Revista Hispánica Moderna* (1965: 418-424).

<sup>612</sup> Torres Ríoseco in *Revista Hispánica Moderna* (1965: 420). In zwei weiteren Artikeln wird *Los hijos muertos* im Rahmen der Analyse bestimmter literarischer Aspekte spanischer Prosa-Literatur erwähnt. In einem Beitrag der Zeitschrift *Books Abroad* von 1965 ist es erneut Rafael Bosch, der den Text aufgrund seines „spirituellen“ Realismus als Ausnahmeerscheinung unter den Werken des spanischen *realismo social* bezeichnet. Bosch, Rafael. „The style of the new Spanish novel“. Winter 1965. In: *Books Abroad*. Bd. 39. Nr. 1. S. 10-14. Zwei Jahre später führt Ignacio Soldevila-Durante *Los hijos muertos* im Zusammenhang mit Texten auf, in denen die soziale Problematik des Lebens auf dem Lande thematisiert wird. Soldevila-Durante (1967: 89-108).

<sup>613</sup> Im Impressum der Exemplare der dritten Auflage findet sich ein kurioses Detail: Neben der obligatorischen Nummer der Hinterlegung im Depot ist hier irrtümlicherweise auch die Eintragsnummer (2322-58) abgedruckt, die dem Aktenzeichen des Zensurvorgangs entspricht.

<sup>614</sup> AGA GA 374-67; Sign. 21/17854. Die *Inspección de Libros* war inzwischen in *Orientación Bibliográfica* umbenannt worden. Die offizielle „Aufgabenbeschreibung“ der Abteilung nach der Reorganisation durch das Dekret 2621/1962 vom 11.10.1962 lautet nun wie folgt: „Le corresponde las funciones inspectoras que las disposiciones vigentes asignen al Ministerio respecto a las publicaciones no periódicas editadas o distribuidas en España, así como la elaboración de estudios sobre las tendencias intelectuales y estéticas que se manifiesten dentro y fuera de España.“ BOE/257/26.10.1962/15173. Artikel 3c.

<sup>615</sup> Die Bücher der ersten Auflage waren neun Jahre zuvor für 100 Peseten in den Handel gekommen.

Zensurverfahrens ein Hinweis auf die vorgenommenen Streichungen. Wie in Fällen von Wiederauflagen üblich passiert der Roman die Zensur problemlos. Dass Elso Quilez den Text aber erneut auf die Einhaltung der zensierten Textstellen hin kontrolliert hat, ist seinem Entscheid zu entnehmen: „Procede mantener la autorización concedida en el año 1958. Se han respetado las tachaduras. Aceptado el deposito.“ Mit diesem positiven Bescheid des Zensors vom 18.1.1967, durchläuft der Vorgang noch am gleichen Tag die übergeordneten Prüfstellen und wird sowohl vom *Lektorats*- als auch dem Sektionsleiter García Sánchez-Marín autorisiert.

Anders als 1967 reicht Galán Conde den Text zwei Jahre später zur ‚freiwilligen‘ Vorzensur ein. Grund hierfür ist, dass *Los hijos muertos* zusammen mit vier weiteren Romanen zum ersten Mal als Band XI der Reihe *Las mejores novelas contemporáneas* verlegt werden soll.<sup>616</sup> Der Antrag wird zusammen mit den fünf Manuskripten am 14. März 1969 eingereicht. Jedem Roman ist jeweils eine ausführliche biographische und bibliografische Einführung von Entrambasaguas vorangestellt, der auch die Einleitung für den Band verfasst hat.<sup>617</sup> Der Vorgang wird am 17.3. an den Zensor Nummer 12, den Autor und Literaturkritiker Antonio Iglesias Laguna, übergeben. Dessen Gutachten lautet wie folgt:

En realidad, todas las novelas contenidas en este tomo están autorizadas hace muchos años aunque sólo dos aparezcan en el fichero; es decir, „Nada“, de Carmen Laforet, y „Los hijos muertos“, de Ana María Matute. Tampoco tienen nada que desautorizar las otras novelas: „Alba Grey“ es quizás la mejor novela de Elisabeth Mulder, un tanto decadente en su planteamiento, como es usual en la autora, pero escrita con espiritualidad, finura y buen lenguaje. „La encrucijada antigua“, de Carlos de Santiago, tiene un argumento escabroso: la mujer que tiene un marido impotente pero deseoso de tener hijos y que, para lograrlo, de acuerdo con él, se entrega a un amigo de éste hasta que, en efecto, consigue dar a luz. Esta novela fue plagiada por John Steinbeck en „Burning Bright“. Pese a lo duro del argumento, está escrita con gran tino y contención y un lenguaje muy bello, por lo que no hay nada que objetar. Por último, „Las palmeras de cartón“, de Antonio Mingote, cuenta el caso de un aristócrata arruinado a punto de suicidarse (no sabe que su mayordomo, con sus ahorros, lleva manteniéndole hace mucho tiempo) y que, sin embargo, no se mata porque se enamora de una muchacha escapada de un manicomio. Es una historia triste pero llena de poesía. Lo más importante del volumen está en los prólogos de Joaquín de Entrambasaguas, algo apasionados pero certeros.

---

<sup>616</sup> AGA GA 3602-69; Sign. 66/02905. Im Gegensatz zum Vordruck der Depothinterlegung lautet der Text dieses Formulars: „El que suscribe, [D. Eugenio Santiago Galán Conde] [...] solicita consulta voluntaria prevista en el artículo 4º de la Ley de Prensa e Imprenta de 18 de marzo de 1966 («B. O. del Estado» del 19), para la obra [Las mejores novelas contemporáneas. Tomo XI]“. Der Gesamtumfang dieses Bandes beträgt 1.494 Seiten. Gedruckt werden sollen 5.000 Exemplare zu einem Verkaufspreis von 600 Peseten. Auf der Rückseite des Formulars sind die fünf Romantitel mit Autorennamen aufgelistet.

<sup>617</sup> Diese Texte werden ebenfalls zur Zensur eingereicht.

Por alusiones molestas a la censura, deben tacharse unas pequeñas frases en las págs. 4 (Carlos de Santiago) y 738 (Mingote).

Bei diesen zwei Textstellen handelt es sich um direkte Verweise auf die staatliche Zensur. Damit hatte Entrambasaguas, der in unterschiedlichen Funktionen im Bildungsbereich für die franquistische Regierung tätig gewesen war, die zensorische Toleranzschwelle dieses Zensors überschritten. Der erste Eingriff Iglesias Lagunas findet sich im einführenden Text zu Carlos de Santiago: „«Aquello –comenta el autor ahora– fue la gran emoción de mi vida literaria.» Ésta siguió por entonces con firme ruta. Escribió y publicó *La encrucijada antigua*, [~~que costó todo el año arrancar de la censura ministerial.~~]“ Im Prolog zu Angel Antonio Mingote ist es der Hinweis auf ein Publikationsverbot, der von ihm getilgt wird: „[...] en su formidable y documentado libro «Los libertadores USA», completado ‚velis nolis‘ en su continuación *Los usacos*, recién publicada [~~y prohibida por ser de una editorial no reconocida, como los derechos de España a Gibraltar por los protagonistas.~~]“ Diesen Streichungsempfehlungen des Gutachters folgt der Sektionsleiter García Sánchez-Marín allerdings nicht, so dass die Einführungstexte unzensiert gedruckt werden.<sup>618</sup> Sowohl das Gutachten als auch die Autorisierung zum Druck stammen beide vom 31.3. Die formale Bestätigung des Entscheids auf der dritten Seite des Vordrucks erfolgt einen Tag später durch García Sánchez-Marín, woraufhin der Verlag umgehend über die Freigabe zum Druck unterrichtet wird. In einer Kopie des zu diesem Zweck ausgefüllten Vordrucks heißt es:

En contestación a su consulta de fecha 14.3.69 acerca de la obra „Las mejores novelas contemporáneas“. Tomo XI. –Relación al dorso.– Carlos de Santiago y otros. se le comunica que no se encuentra inconveniente para su edición, de la que deberá, en su día, constituir el depósito previo exigido por la vigente Ley de Prensa e Imprenta.

Zwei Monate später beantragt Galán Conde am 4. Juli die Hinterlegung der sechs Pflichtexemplare. Die Notiz „aceptado“ auf dem Antragsformular stammt bereits vom 3.7., was entweder einem Irrtum oder der Vorwegnahme des letzten obligatorischen Schrittes im Zensurprozess geschuldet ist. In jedem Fall wird das Verfahren am 5. Juli offiziell abgeschlossen.

---

<sup>618</sup> Vgl. Entrambasaguas, Joaquín de. 1969. *Las mejores novelas contemporáneas (1945-1949)*. Bd. XI. Barcelona. Planeta. S. 4, 738.

Neun Monate später stellt Galán Conde einen Antrag auf direkte Hinterlegung für die fünfte Auflage von *Los hijos muertos* in der Kollektion *Omnibus*.<sup>619</sup> Der Vorgang mit der Aktennummer 3633 wird erneut an den Zensor Elso Quilez weitergereicht.<sup>620</sup> Der *Lektor* „akzeptiert“ die Depothinterlegung am 8. April: „Procede mantener la autorización concedida en el año 1967. Aceptado el depósito“.<sup>621</sup> Gewohnt zügig bestätigt der *Lektoratschef* noch am selben Tag die Einhaltung der gesetzlichen Vorgaben und legt den Vorgang García Sánchez-Marin zum Abzeichnen vor. Die Annahme der hinterlegten Exemplare wird ebenfalls mit Datum 8.4. auf dem Antragsformular vermerkt.<sup>622</sup>

Es folgen zwei weitere Hinterlegungen des Sammelbands *Las mejores novelas contemporáneas*. Den Antrag für die zweite Auflage stellt Galán Conde am 20. November 1973.<sup>623</sup> Im Gegensatz zu den 5.000 Exemplaren von 1969 sollen nun 3.300 gedruckt werden. Der Verkaufspreis steigt von 600 auf 700 Peseten.<sup>624</sup> Sowohl auf dem Antragsformular als auch auf der Karteikarte zur Akte sind die fünf Titel und Autoren des Bandes aufgelistet. Der Vorgang wird wiederum von Elso Quilez bearbeitet, der die Hinterlegung einen Tag später annimmt.<sup>625</sup> Nur vier Monate später sollen 3.000 weitere Bände in den Handel kommen.<sup>626</sup> Der Preis bleibt unverändert, die Seitenanzahl steigt nun von 1.494 der ersten und zweiten Auflage auf 1.520.<sup>627</sup> Auf der Karteikarte ist als Datum der Verfahrenseröffnung der 1. April 1974 notiert, die Sparte Zensor allerdings durchgestrichen. Auch auf der ersten Seite des Zensurgutachtens ist keine Zensorennummer vermerkt. Der Entscheid lautet schlicht „Aceptado“ und wird vom *Lektoratschef* noch am gleichen Tag bestätigt. Das administrative

---

<sup>619</sup> AGA GA 3633-70; Sign. 66/5533. Das Datum der Einreichung ist der 7.4.1970. Der Verkaufspreis von 225 Peseten aus dem Jahr 1967 wird beibehalten, die Auflage aber von 2.000 auf 3.300 Exemplare erhöht.

<sup>620</sup> Im Vergleich zum Formular zur Hinterlegung der vierten Auflage hatte sich der Text der ersten Seite des Vordrucks leicht geändert. Lautete dieser drei Jahr zuvor noch „Presentada [...] instancia en solicitud de autorización para imprimir“ (vgl. AGA GA 374-67; Sign. 21/17854) so heißt es hier nun „Presentada [...] instancia en solicitud de constitución oficial del depósito“. Im Zuge der Reorganisation, die durch das Dekret 64/1968 des Vizepräsidenten Luis Carrero Blanco am 18.1.1968 publik gemacht worden war, hatte sich auch der Name der Zensurbehörde ein weiteres Mal verändert und lautete nun *Promoción Editorial*. Vgl. BOE/18/20.1.1968/825-831.

<sup>621</sup> AGA GA 3633-70; Sign. 66/5533.

<sup>622</sup> In der Zensurakte befindet sich auch das Exemplar einer gelben Banderole mit dem der Roman beworben werden sollte: „5ª Edición. ¡Una obra de éxito universal! Premio de la Crítica 1958 y Premio Nacional de Literatura 1959. Traducciones al Francés, Inglés, Ruso, Checoslovaco, Rumano y Sueco.“ Neben Buchumschlägen mussten solch verkaufstechnische Werbemaßnahmen offensichtlich ebenfalls der Zensur zur Autorisierung vorgelegt werden.

<sup>623</sup> AGA GA 12854-73; Sign. 73/3618.

<sup>624</sup> Die Zensurabteilung heißt nach wie vor *Ordenación Editorial*, die übergeordnete Stelle war zwischenzeitlich aber von *Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos* in *Dirección General de Cultura Popular* umbenannt worden.

<sup>625</sup> Der Kommentar des Zensors Nummer 10 ist dieses Mal kürzer: „Procede mantener su autorización. Aceptado el depósito.“ Bestätigt wird die Annahme durch den *Lektoratsleiter*.

<sup>626</sup> AGA GA 3964-74; Sign. 73/3986.

<sup>627</sup> Der Name der Zensurabteilung lautet zu diesem Zeitpunkt *Régimen Editorial*.

Prozedere wird trotz des unterschiedlichen Seitenumfangs, der vermutlich auf eine Aktualisierung der Einführungstexte Entrambasaguas' zurückzuführen ist, auf ein Minimum begrenzt. Am 2. April wird die Hinterlegung der Exemplare offiziell bestätigt.

Ein Jahr später wird ein weiterer Antrag auf direkte Depotannahme gestellt, diesmal aber vom Verlag Destino für den zweiten Band des Gesamtwerks der Autorin, in dem *Los hijos muertos* zusammen mit *Tres y un sueño* abgedruckt werden soll. Der Vorgang wird am 26. Mai 1975 von der Verlags-Repräsentanz Iber-Amer eingereicht.<sup>628</sup> Laut Karteikarte wird der Vorgang an Zensor Nummer 9 weitergegeben, der mit einem „Aceptado“ die Annahme des Depots empfiehlt, was von der *Lektoratsleitung* bestätigt wird. Der positive Bescheid wird einen Tag später auf der Karteikarte notiert.

Der letzte Zensurvorgang zu *Los hijos muertos* stammt aus dem Jahr 1977 und fällt somit in die Phase der Transition. Die damit einhergehenden gesellschafts-politischen Veränderungen haben auch im Zensurverfahren ihre Spuren hinterlassen.<sup>629</sup> Die Hinterlegung für die erste Auflage von *Los hijos muertos* in der Kollektion *Candidatos al Premio Nobel* wird am 28. Oktober von Galán Conde für Planeta beantragt.<sup>630</sup> Auf dem vereinfachten, jetzt nur noch aus zwei Seiten bestehenden Zensurgutachten wird das *Ministerio de Cultura y Bienestar* als oberste verantwortliche Institution genannt.<sup>631</sup> Auf der ersten Seite des Formulars sind jetzt nur noch Aktennummer, Eingangsdatum, Titel, Autor, Verlag, Seiten- und Auflagenanzahl anzugeben.<sup>632</sup> Unter „Antecedentes“ ist die Aktennummer der fünften Auflage von 1970 erwähnt. Der Fragenkatalog der zweiten Seite wurde eliminiert, so dass der Entscheid nun in der Rubrik „Informe“ zu notieren ist.<sup>633</sup> Im Fall von *Los hijos muertos* wird die Depotannahme noch am selben Tag und ohne Zensorenintervention vom *Lektorats-* und *Sektionsleiter*

---

<sup>628</sup> AGA GA 5801-75; Sign. 73/04842. Von der 836 Seiten umfassenden Zusammenstellung sollen 1.500 Exemplare gedruckt werden, ein Verkaufspreis wird nicht genannt.

<sup>629</sup> Der vorgedruckte Text des Formulars, der bis dahin nur die Annahme der sechs Pflichtexemplare gemäß den gesetzlichen Anforderungen vorsah, wird nun um einen Zusatz erweitert. Darin wird als ‚Zweck‘ des Verfahrens die „legale Verbreitung“ im Sinne der im Presse- und Druckgesetz festgelegten Regelungen genannt („[...] a efectos de su posible posterior difusión legal, de acuerdo con las previsiones de la Ley de Prensa e Imprenta de 18 de marzo de 1966“). Basierten die Hinterlegungen zuvor auf den im Artikel 12 geforderten Bestimmungen, so wird jetzt nur noch pauschal von gesetzlichen Vorgaben gesprochen. Als verantwortliches Ministerium figuriert im Briefkopf nach wie vor das MIT.

<sup>630</sup> AGA GA 12281-77; Sign. 73/06342, im AGA fälschlicherweise unter der Signatur 06343 erfasst. Gedruckt werden sollten 5.500 Exemplare zu einem Verkaufspreis von 300 Peseten.

<sup>631</sup> Auf dem *informe* heißt die Zensurbehörde nun *Servicio de Promoción Editorial* und ist der *Dirección General del Libro y Bibliotecas* unterstellt. Die Überführung der Sektionen und Abteilungen in den Zuständigkeitsbereich des *Ministerio de Cultura y Bienestar* war erst kurz zuvor im August 1977 erfolgt. Vgl. BOE/209/1.9.1977/19581-19584.

<sup>632</sup> Neu sind hier die Sparten „Edición“ und „Importación“.

<sup>633</sup> Die entscheidungsbefugten Stellen bestätigen das Verdikt direkt darunter.

autorisiert. Auf der Karteikarte wird der Abschluss des Verfahrens mit 29. Oktober notiert, die Sparte *Lector* ist durchgestrichen.

Für die erste Auflage des Romans in der Reihe *Destinolibro* (Bd. 149) im Jahr 1981 gibt es keinen Zensurvorgang, obwohl diese sich bei anderen Werken Matutes bis 1982 nachweisen lassen.<sup>634</sup> Danach nimmt die Anzahl der Neu- und Wiederauflagen merklich ab, was sicherlich auch mit dem zwei Jahrzehnte währenden Rückzug Matutes aus dem Literaturbetrieb zusammenhängt. 1999 legt Plaza & Janés den Titel als Band 195 in der Reihe *Ave Fénix* auf.<sup>635</sup> 2004 wird eine weitere Edition in der Reihe *Destinolibro* veröffentlicht. Zehn Jahre später erscheint der Roman zum ersten Mal in der Kollektion *Contemporánea. Narrativa*, die von Austral publiziert wird. 2016 bringt Cátedra eine Fassung auf den Markt.

#### 6.4 *La trampa*: Die politischen Tabugrenzen im späten Franquismus

Der Roman *La trampa*, letzter Band der Trilogie *Los mercaderes*, entsteht zwischen 1965 und 1966 während eines längeren USA-Aufenthalts von Ana María Matute, wo sie als *visiting lecturer* zwei Kurse an der *Indiana University* unterrichtet.<sup>636</sup> Die neue Betrachtungsweise literarischer Texte, die ihr die Lehrtätigkeit eröffnet, beeinflusst auch ihre Selbstwahrnehmung als Schriftstellerin:

---

<sup>634</sup> Bei dem durchgeführten Abgleich der Arbeitsfassung des Romans von 2004 mit Exemplaren der ersten (1958), dritten (1963) und fünften (1970) Auflage des Planeta-Verlags sowie der ersten Fassung bei Destino 1981 wurden vor allem die Textstellen eingehender geprüft, an denen Eingriffe durch die Zensoren und die Autorin vorgenommen worden waren. Dabei konnten einige inhaltliche und formale Unterschiede ermittelt werden, die überwiegend auf die Korrektur von Fehlern in der ersten Auflage zurückzuführen sind. Bei den drei Planeta-Versionen lässt sich ein Prozess sukzessiven Korrigierens von Mängeln feststellen, so dass davon ausgegangen werden kann, dass der Text vor jedem Abdruck vom Verlag durchgesehen wurde. Die erste Destino-Fassung von 1981 und die der Arbeitsversion von 2004 sind identisch. Formale Unterschiede zwischen der ersten Fassung von 1958 und der Arbeitsversion lassen sich in den Bereichen Zeichensetzung, Grammatik, Orthographie und Lexik (so wird z. B. „borrachuza“ in der ersten Version von 1958 in der dritten Auflage von 1963 durch den Terminus „borrachera“ ersetzt.) konstatieren. Lhm (1958: 529)/Lhm (1963: 475). Weitere stilistische Überarbeitungen manifestieren sich in getilgten Wörtern (vgl. z. B. die Planeta-Versionen Lhm [1958, 1963, 1970: 373]) mit den Destino-Fassungen (Lhm [1981, 2004: 336].) Geringfügige inhaltliche Veränderungen lassen sich an zwei Stellen nachweisen. Im achten Kapitel des zweiten Teils der ersten Fassung von 1958 werden für die Messe zum Patronatsfest von Hegroz zwei Pfarrer aus Nachbardörfern hinzugezogen. Lhm (1958: 347). Im Originalmanuskript der Zensurakte wird an dieser Stelle von drei Pfarrern gesprochen. AGA-Manuskript (zensiert) Lhm (1958: 429). Diese inhaltliche Inkongruenz wird in der dritten Auflage von 1963 behoben und durch „los curas“ ersetzt und in den folgenden Auflagen so beibehalten. Lhm (1963, 1970: 347) und Lhm (1981, 2004: 312). In einer anderen Passage des fünften Kapitels im zweiten Teil der Planeta-Ausgaben heißt es: „ya llega el mal tiempo de los pobres“ Lhm (1958, 1963, 1970: 430). Aus den „Armen“ werden in den Destino-Versionen „Eltern“: „ya llega el mal tiempo de los padres“. Lhm (1981, 2004: 386).

<sup>635</sup> Sowie auch als dritten Band in der Serie *La biblioteca de Ana María Matute* des gleichen Verlags.

<sup>636</sup> Vgl. Cruset, José. „Ana María Matute: El descubrimiento de la tristeza“. 7.12.1966. In: *LV*. S. 59.



[...] he logrado algo importantísimo: distancia, equilibrio, serenidad, una enorme serenidad, por haber contrastado pareceres de gente joven e inteligente, ingleses, norteamericanos, españoles [...] no sabía del todo si valía la pena de escribir lo que escribía, en medio del desconcierto de las teorías sobre el novelar. Ahora, yo sé que estoy haciendo lo que debo hacer, lo mío, a mi manera.<sup>637</sup>

Diese konsolidierende Erfahrung wirkt sich nicht nur allgemein aus, sondern im Hinblick auf *La trampa* auch ganz konkret und unmittelbar, geht doch eine der Figuren aus politischen Gründen nach Nordamerika, um sich dort eine neue Existenz aufzubauen.<sup>638</sup> Die erste Fassung des Textes ist Ende 1966 fertiggestellt,<sup>639</sup> die Überarbeitung nimmt dann aber doch noch zwei weitere Jahre in Anspruch. Die Essenz des Romans und dessen Verknüpfung mit dem übergeordneten Trilogie-Thema der *mercaderes* werden von Matute wie folgt resümiert:

Es la historia de una enorme traición, traición que va desde el ámbito general de una sociedad (sus motivos y sus consecuencias) hasta la pura traición individual, la traición hacia uno mismo. Todo está a merced de los mercaderes, capaces de comerciar con lo más noble, lo más puro, y convertirlo en mercancía.<sup>640</sup>

In dem erzählerischen Komplex der lose miteinander verknüpften Bände steht *La trampa* in engerer Verbindung mit *Primera memoria*, da in beiden Romanen die Figur Matia als Haupterzählerin auftritt. Werden die Geschehnisse des ersten Trilogie-Titels aus der Perspektive der jugendlichen Protagonistin zu Beginn des Bürgerkriegs erzählt, so blickt diese in *La trampa* nun als Erwachsene auf ihr Leben zurück. Die Handlung des Romans auf der Ebene der erzählten Gegenwart spielt, wie schon in *Primera memoria*, auf dem mallorquinischen Anwesen der autoritären Großmutter Matias, Doña Práxedes. Spuren des dekadenten Niedergangs der Familie lassen sich sowohl an der Villa als auch an ihren Bewohnern feststellen, die sich allen ‚Modernisierungs‘-Bestrebungen widersetzt haben. Im Gegensatz zum ersten Band wird der Ort in *La trampa* namentlich genannt.<sup>641</sup> Neben einigen

---

<sup>637</sup> Cruset in *LV* (7.12.1966: 59).

<sup>638</sup> Ursprünglich wollte Matute diesen Protagonisten ins französische Exil ‚schicken‘: „[...] un personaje –el padre de Matia– intelectual exiliado, había pensado situarlo en París, pero lo he localizado en una Universidad americana; y ello da pie a otras cosas, pasajes que ocurren allí, y enlazan bien.“ Cruset in *LV* (7.12.1966: 59).

<sup>639</sup> Matute erklärt in dem Interview mit Cruset, dass sie als nächstes mit den Korrekturen beginnen werde: „[...] revisar «La trampa» que ya debía haber entregado.“ Cruset in *LV* (7.12.1966: 59).

<sup>640</sup> Interview von Manuel del Arco mit Ana María Matute. 7.8.1968. In: *Tele-Express*. Zitiert in: Romá (1971: 105).

<sup>641</sup> „El mismo día de la fiesta [...] tomaré el avión para Palma“. Matute, Ana María. 1996. *La trampa*. Destino. Bd. 101. Barcelona. Destino. S. 63. Der größte Teil von *Los soldados lloran de noche*, dem zweiten Roman der Trilogie, spielt ebenfalls auf der Baleareninsel, wenn auch nicht auf dem Anwesen der Familie.

Die hier verwendete Arbeitsfassung des Romans von 1996 wurde nicht nur mit den Fahnenabzügen des OT<sub>A</sub> aus

Städten der iberischen Halbinsel<sup>642</sup> spielt ein Teil der Handlung zudem in dem nordamerikanischen Bundesstaat Indiana.<sup>643</sup> Zeitlich lässt sich das Geschehen der erzählerischen Gegenwart ungefähr Anfang bis Mitte der 60er Jahre verorten. Der Abstand zwischen der Handlung auf der ersten Erzählebene und dem zeitlichen Entstehungsprozess des Textes ist somit sehr gering. Die Ereignisse dieser ersten Erzählebene tragen sich an einigen wenigen Tagen im Juni zu.<sup>644</sup> Die im Roman immer wieder eingeschobenen Erinnerungen und Retrospektiven der zweiten Handlungsebene der erzählten Vergangenheit reichen bis zum Anfang des Bürgerkriegs zurück, so dass der Text insgesamt einen Zeitraum von ca. 20 bis 25 Jahren umfasst.

*La trampa* ist wie *Primera memoria* und *Los soldados lloran de noche* in drei Teile gegliedert. Der Titel des ersten Teils lautet *Rodeada de plantas y de yerba salvaje*, der zweite ist mit *Largas estancias cerradas y vacías* und der dritte mit *La historia del error es simple* überschrieben. Neben Matia gibt es noch drei weitere Erzählerfiguren: Zum einen Bear, Kosenamen des 20jährigen Sohnes von Matia, der eigentlich Roger heißt. Dieser ist mit der dritten Erzählerfigur Mario befreundet. Die vierte Figurenperspektive ist die von Isa, der Freundin Marios. Zur leichteren Orientierung hat Matia jeder Figur eine eigene, sich wiederholende Kapitelüberschrift zugeordnet. In den Episoden *Diario en desorden* folgt der Leser den Gedanken und Erinnerungen Matias. In *Perder el tiempo* wird das Geschehen aus der Perspektive Bears geschildert. Aus der Sicht Isas wird in *En esta ciudad* berichtet und Mario kommt in den Kapiteln *Tres días de amor* zu Wort.<sup>645</sup>

---

der Zensurakte, sondern auch mit Exemplaren der Auflagen von 1973 und 1987 verglichen. Die publizierten Versionen sind identisch.

<sup>642</sup> Hierzu gehören Barcelona und Zaragoza, wobei letzere Stadt im Text nur mit dem Anfangsbuchstaben Z. genannt wird.

<sup>643</sup> „[...] en el cercano y turbador Brown County“. *La trampa* (Lt) (1996: 80). Auch die US-amerikanischen Städte sind nur mit Anfangsbuchstaben angegeben. Vgl. Lt (1996: 35).

<sup>644</sup> Über die strukturierende chronologische Funktion hinaus wird dem Aspekt Zeit hier, wie häufig in den Texten der Autorin, auch eine symbolische Funktion eingeschrieben, in diesem Fall die der Vergänglichkeit des Lebens. Darauf weist schon der erste Satz des Romans hin: „El curso del tiempo está ahí, mano de uñas finas, pequeña garra de pájaro, que tanto odié.“ Lt (1996: 11).

<sup>645</sup> Die Bedeutung dieser Titel für die einzelnen Figuren erschließt sich dem Leser nach und nach. Vgl. für Isa z. B. „¡Pero si nadie ha oído en esta ciudad algo por última vez...!“ Lt (1996: 54). Für die Figur Bears kann exemplarisch „Los que perdemos el tiempo, te estamos muy agradecidos“ genannt werden. Lt (1996: 59) [Unterstreichungen d. Verf.].

Der erste Teil des Romans besteht aus zehn Kapiteln, von denen Kapitel eins und fünf aus der Perspektive Matias erzählt werden. Bear kommt in diesem Teil gleich vier Mal zu Wort (Kapitel zwei, fünf, sieben und zehn). Isa und Mario schildern die Ereignisse jeweils in zwei Kapiteln (Kapitel drei und neun werden aus der Sicht Isas, die Kapitel vier und acht aus der Marios dargestellt). Der zweite Teil umfasst sieben Kapitel und beginnt wiederum mit dem *Diario en desorden* von Matia, die auch die Schilderungen des dritten Kapitels übernimmt. Marios Sicht der Dinge wird hier an drei Stellen (Kapitel zwei, vier und sechs) dargestellt. Kapitel fünf und sieben werden aus der Perspektive Isas erzählt. Bear ist die einzige Erzählerfigur, die an diesem Teil keinen erzählerischen Anteil hat. Der dritte Teil des Textes setzt sich aus fünf Kapiteln zusammen. Hier hat die Figur Matia nicht nur das Privileg

In diesem Figurenrepertoire hat Matia die wichtigste Erzählerfunktion, sind ihre Episoden des erzählenden und des erzählten Ich doch in der ersten Person Singular verfasst und nehmen den größten Raum ein. Darüber hinaus ist sie die einzige der handlungstragenden Figuren, die der Leser bereits aus *Primera memoria* kennt.<sup>646</sup> Es ist auch Matia vorbehalten, das Wort zu führen, reflektiert sie in ihrem *diario en desorden* doch auf einer Metaebene fortwährend über das Schreiben und Erzählen.<sup>647</sup> Die Erzählperspektive Marios lässt sich nicht eindeutig bestimmen. Die Ereignisse des gegenwärtigen wie auch des erinnerten Handlungsstrangs werden einzig durch seine Überlegungen und Gedankenströme in Form eines inneren Monologs dargestellt. Wie Matia denkt Mario zuweilen über das Erzählen und im Besonderen über den Wert und die Bedeutung von Wörtern nach. Die Figurenreden Isas und Bears hingegen sind beide als Erzähler angelegt, wobei auch hier die Erinnerungssequenzen immer in der ersten Person Singular des erzählten Ich dargeboten werden. Aus narrativer Sicht lässt sich somit eine qualitative Differenz zwischen Matia und Mario einerseits und Isa und Bear andererseits feststellen.

Jeder Erzählerfigur können mehrere Leitmotive oder Bilder zugeordnet werden. Das Motiv Matias ist die Zeit und deren Verlauf,<sup>648</sup> das zentrale Thema ihrer Reflexionen das Schweigen. Nach einer Phase der Rebellion zu Beginn ihrer Schullaufbahn, verstummt sie nach einem Schulwechsel am Ende des Krieges: „[...] llegó el silencio, un gran silencio, a mi vida. [...] Supongo que mi verdadera historia empieza en el silencio; aquel día, no sé ciertamente cuál, en que, como el protagonista de un cuento infantil, perdí mi voz.“<sup>649</sup> Die zunächst paradox anmutende narrative Konstruktion einer ‚stummen‘ Figur, die ihre Lebensgeschichte erzählen will, entpuppt sich nach und nach als Versuch, die eigene ‚Stimme‘ zurückzuerobern.

---

des Anfangs-, sondern auch des Schlusswortes. Die anderen Protagonisten kommen noch jeweils einmal zu Wort: Mario im Kapitel zwei, Isa im Kapitel drei und Bear im Kapitel vier.

<sup>646</sup> Einige andere Nebenfiguren, wie z. B. Borja, Tante Emilia, Doña Práxedes, Manuel Taronjé dienen ebenfalls als figürliche Verbindungsglieder mit dem ersten und teilweise auch zweiten Trilogie-Band. Diesen Protagonisten der vorhergehenden Bände wird in *La trampa* aber nur wenig Raum zugestanden, fungieren sie hier doch eher als Repräsentanten bestimmter sozialer ‚Archetypen‘.

<sup>647</sup> An einer Stelle verknüpft sie diese Art des Zeugnis ablegens mit der Idee des Rache nehmens: „Debe de ser verdad que escribir es una de las mil formas de venganza –no demasiado arrogante– que nos son dadas a los humanos“. Lt (1996: 23).

<sup>648</sup> Sowohl in chronologischer Hinsicht als auch im Sinne von Veränderungen, die durch den Verlauf der Zeit bedingt sind und sich z. B. in Differenzen zwischen den Generationen manifestieren. Vgl. hierzu Lt (1996: 71, 132, 199).

<sup>649</sup> Lt (1996: 28), vgl. auch Lt (1996: 68). Das ist auch einer der Aspekte, die diese Figur mit der Autorin teilt, begann Ana María Matute als Kind u. a. deswegen mit dem Schreiben, weil sie eine Zeitlang unter Stottern litt. Die unglückliche Ehe mit Ramón Eugenio löste eine zweite Phase des Schweigens aus: „En esos años estuve más encerrada que nunca [...] En el Gijón había gente que no me conocía la voz. Yo estaba callada, en un rincón del café, y El Malo [Ramón Eugenio] contestaba por mí. Yo iba de estupor en estupor, escuchando todos aquellos parlamentos altisonantes. Todos hablaban de sí mismo y yo quería echar a correr.“ Marcos Ordóñez (2007: 31). Mit der Depression Anfang der 70er ‚verlor‘ sie ihre Stimme zum dritten Mal. Vgl. hierzu auch Redondo Goicoechea (2000: 16, 18, 50-51).

Tatsächlich zeichnen sich fast alle Erzählerfiguren vor allem durch ihre Beobachtungsgabe aus einer Position des Schweigens heraus aus und nicht durch ihre rednerische Eloquenz. Weitere zentrale Themen Matias sind Verrat<sup>650</sup> und Schuld.<sup>651</sup> Das Bild, das von Mario immer wieder evoziert wird, ist das der „verschlossenen Türen“, die in (verbotene) Räume führen.<sup>652</sup> Grund dafür ist, dass in seiner Kindheit das unerlaubte Öffnen einer solchen den Tod des Vaters zur Folge hatte. Dieser hatte sich wegen seiner republikanischen Gesinnung während des Bürgerkriegs auf dem Dachboden versteckt. Das Kind Mario, das dem Betrug eines vermeintlichen Freundes der nationalistischen Seite erlegen war, hatte diesen zum Versteck des Vaters gebracht und ihn damit zum Tode verurteilt. Seitdem ist sein Leben von dem Gefühl der Schuld und dem von der Mutter ‚vererbten‘ Wunsch nach Rache geprägt.<sup>653</sup> Auf der Handlungsebene der erzählten Gegenwart gerät Mario nun in eine ähnliche Situation, als er von Bear in einem abgelegenen Teil des Familienanwesens versteckt wird, wo er die drei Tage vor dem geplanten Mordanschlag auf den ‚Henker‘ des Vaters verbringt.<sup>654</sup> Worte nehmen einen großen Raum in den Reflexionen Marios ein, dienen sie ihm doch als wichtigstes Instrument bei seinen Aktivitäten im politischen Widerstand. Mit ihnen verschleiert er u. a. die Tatsache, dass er das Attentat nicht zum Schutz der von ihm angeführten Gruppe geplant hat, sondern aus persönlichen Rachegefühlen.<sup>655</sup> Auch bei seinem ‚spekulativen‘ Geschäft mit der Wahrheit verkauft er den Gefolgsleuten durch die richtig gewählten Begriffe seine persönliche Vorstellung als einzig ‚wahre‘.<sup>656</sup> Auf das Leitmotiv Bears deutet bereits die ihm zugeordnete Kapitelüberschrift *Perder el tiempo* hin. Im Text wird er zunächst als Figur beschrieben, die weder Ziele noch Interessen hat und sich eher durch unmotiviertes Treibenlassen und

---

<sup>650</sup> „Siempre, durante años y años, la traición gravitó sobre todos mis actos [...] Todos los días un hombre vende a su hermano, o un hijo traiciona a su padre, o un padre escarnece la dignidad, la inocencia o el valor de un hijo. Todos queremos sobrevivir.“ Lt (1996: 195).

<sup>651</sup> Hier wird zur Veranschaulichung an einer Stelle auch das Kain-und-Abel-Motiv genutzt: „Borja, mi hermano: como Caín y su fantasma de Abel, caminaremos juntos, vayamos donde vayamos. Solitarios, errantes; como Caín y el espectro de Abel, no nos separaremos nunca (cada uno en su camino, nómadas los dos, rondando la parcela de infierno doméstico o deshojado paraíso que nos correspondió).“ Lt (1996: 136).

<sup>652</sup> Vgl. Lt (1996: 93, 97, 127, 130).

<sup>653</sup> „La palabra venganza es el reflejo de una certidumbre, de una larga, espesa realidad. Podría llamarse de mil formas. Podría llamarse amor.“ Lt (1996: 95). Vgl. hierzu auch Lt (1996: 217).

<sup>654</sup> „Encerrado. Como lo estaba él.“ Lt (1996: 169).

<sup>655</sup> „El valor de las palabras, de esa única arma que esgrime trabajosamente el hombre a través de una selva de golpes, sangre, crueldad, ignorancia, estupidez y ambición. Desesperadas palabras en lucha constante contra la brutalidad, contra los sonidos guturales [...] Contradictoriamente, por sobre la frágil y emplumerada caligrafía, he reconstruido, palabra sobre palabra, un vasto recorrido, una larga peregrinación de terror y del odio.“ Lt (1996: 174).

<sup>656</sup> „Me he autovendido, a pedacitos, poco a poco, para poder especular progresivamente con mi propia verdad. [...] Seguí vendiéndome mi propia verdad aun entre esos muchachos que no precisan, para rebelarse, ni del odio, ni la estolidez, ni el hambre. [...] Estoy aún comprándome, y vendiéndome. Cada vez me vendí más caro, cada vez me compré a mejor precio. He hecho conmigo esplendidos negocios. Mi verdad en venta ha sido bien autocotizada.“ Lt (1996: 175-176). Hier wird auch der Bezug zum Trilogie-Titel *Los mercaderes* deutlich.

mangelnde Emotionalität auszeichnet. Damit entspricht er dem Prototyp der Söhne-Generation, wie er im Werk Matutes u. a. in *Los Abel* und *Los hijos muertos* anzutreffen ist. Das ändert sich jedoch, als Bear in Kontakt zu Mario und dessen Oppositionsgruppe kommt: „Fue así, de forma anodina, casi estúpida, como entró en la única etapa de su vida que tenía sentido.“<sup>657</sup> Ein zentrales Thema, das ihn mit seiner Mutter Matia verbindet, ist das Schweigen.<sup>658</sup> Isa wiederum ist auf der Suche nach ihrem Platz in der Welt und glaubt diesen in der „ciudad soñada“ gefunden zu haben.<sup>659</sup> In der kleinen Provinzstadt ihrer Kindheit hatten ihr die sozialen Konventionen wenig Spielraum zur eigenen Entfaltung gelassen, und nachdem sie von ihrem Verlobten Jacinto verlassen worden war, blieb ihr nur die Flucht.<sup>660</sup> Aber auch in der neuen Umgebung stößt sie schnell an die Frauen gesetzten Grenzen in einer patriarchalischen Gesellschaft. Anstatt zu resignieren, setzt sie sich dagegen zur Wehr: „Siempre luché –eso es indudable, es lo menos incierto de mi historia– contra la hipocresía. Odio la hipocresía.“<sup>661</sup> Auch deswegen ist eines ihrer Themen das des Lebens in einem repressiven System. Ein anderes ist die Liebe und die verschiedenen Formen zwischenmenschlicher Relationen. Die *Liaison*, zu der sie ihr Vorgesetzter Jaime im Verlag ‚animiert‘, erinnert sie später als „eine Art Liebe“. Sie beendet dieses Verhältnis, als sie Mario kennenlernt. Dieser entgleitet ihr aber nach und nach, worauf Isa mit zunehmend obsessiver Kontrolle und Eifersucht reagiert.<sup>662</sup>

Die Handlung auf der Ebene der erzählten Gegenwart umfasst die große Geburtstagsfeier von Doña Práxedes, die neben vielen anderen Gästen auch die Familienmitglieder Matia, Borja und Bear auf die Insel Mallorca führen. Ein zweiter Handlungsstrang mit Mario als Protagonisten hat den Mordanschlag der Oppositionsgruppe zum Ziel. Bear, als einer der Drahtzieher, versteckt Mario. Matia, die von dem verborgenen Mario erfährt, sucht ihn in seinem Versteck auf, woraufhin die beiden sich auf eine zwei Nächte andauernde Liebesaffäre einlassen. Bear wird zufällig Zeuge eines ihrer Gespräche, in dem Mario seine Absicht äußert, die Aktion abbrechen zu wollen. Daraufhin nimmt Bear die Sache selbst in die Hand, da er als Eingeweihter alle Details kennt, und erschießt das Opfer wie geplant. Der dritte Handlungsstrang der erzählten Gegenwart wird von Isa angeführt und steht in keiner direkten Verbindung zu den bereits dargestellten. Beschrieben wird hier, wie sie auf die Rückkehr

---

<sup>657</sup> Lt (1996: 43).

<sup>658</sup> Vgl. Lt (1996: 73).

<sup>659</sup> Lt (1996: 45).

<sup>660</sup> Vgl. Lt (1996: 156).

<sup>661</sup> Lt (1996: 190).

<sup>662</sup> „Sólo podía amarle así, vergonzosa, posesivamente.“ Lt (1996: 99).

Marios wartet, der angeblich wegen der Regelung einer Erbschaftsangelegenheit für drei Tage die Stadt verlassen musste.

In den Kapiteln des ersten Teils geben die Figuren durch Erzählfragmente einen zunächst konfuse, weil zusammenhangslosen Einblick in ihr bisheriges Dasein. Die Retrospektiven der zweiten (dritten etc.) Erzählebene werden durch Introspektion vermittelt. Matia, die auf der Ebene der erzählten Gegenwart zwischen 40 und 45 Jahre alt ist, erinnert sich hier an das Wiedersehen mit ihrem im US-amerikanischen Exil lebenden Vater Franc, der sie im Oktober 1941 zu sich geholt hatte.<sup>663</sup> Zudem wird ihr Verhältnis zu ihrem eigenen Sohn Bear dargestellt und wie sie ihn als kleines Kind „verloren“ hat. Aus der Perspektive Bears wird dessen Aufwachsen in den USA sowie die Reise nach Spanien, in die „alte Welt und Heimat“ seiner Familie geschildert. Dort lernt er Mario kennen, der ihn mit den miserablen Lebensumständen der Arbeiterschaft konfrontiert. Davon beeindruckt, entwickelt sich bei Bear ein Bewusstsein für die sozialen Klassenunterschiede und die damit einhergehende Benachteiligung bestimmter gesellschaftlicher Schichten. Mario reflektiert vor allem über das Bedürfnis nach „Blut und Rache“, das das Leben seiner Familie dominiert, ohne dass der Leser an dieser Stelle den Grund dafür erfährt. Die Erinnerungen Isas verweilen zunächst bei ihrem ehemaligen Verlobten und wenden sich dann ihrem aktuellen Partner Mario zu. Sie evoziert den Tod ihres Vaters und sinniert über die schwierige Situation von Frauen in autoritären Gesellschaften.

Der zweite Teil des Romans schildert die Begegnung von Matia und Mario in den „verschlossenen“ Räumen der Familienvilla. Auch hier überwiegen die Rückblenden der Erzählerfiguren, aus denen sich allmählich erste Zusammenhänge und punktuelle Verbindungen zwischen den fragmentierten Handlungssträngen und Erzählperspektiven ergeben. Matia, die von Bear in dessen konspirativen Plan eingeweiht worden war, sucht Mario in seinem Versteck auf. Dabei erinnert sie sich an Manuel Taronji, den sie in *Primera memoria* verraten hatte, und analysiert das seitdem auf ihr lastende Gefühl der Schuld. Mario vertreibt sich die Stunden mit Lesen und Gedanken an seine Begegnung mit Matia. Aus der Perspektive Isas wird erzählt, wie ihr Jaime zu der Arbeit in der Korrekturabteilung eines Verlags verholfen hat, nachdem sie die ersten Monate in der Stadt mehr schlecht als recht überstanden hatte.

Im dritten Teil nimmt die Handlung der Gegenwart einen größeren Raum ein als bisher, wodurch die Erzählung an Dynamik gewinnt. Im vorletzten Kapitel wird parallel zu den Geburtstagsfeierlichkeiten beschrieben, wie Bear den „Feind“ tötet.<sup>664</sup> Im Anschluss daran

---

<sup>663</sup> Vgl. Lt (1996: 69).

<sup>664</sup> „[...] el hombre-clave“. Lt (1996: 218) [Hervorhebung im Original].

kehrt er zu der Feier zurück und berichtet Mario und Matia von dem Mord.<sup>665</sup> Voller Schmerz und Reue erkennt Mario, dass Bear in eine von ihm gestellte „Falle“ getappt ist. Aus der Sicht Isas wird beschrieben, wie Mario zum ersten Mal wegen seiner politischen Widerstandsarbeit verhaftet wurde. Bei dieser Gelegenheit war sie es gewesen, die ihn mit Hilfe von Jaimes Anwalt vorzeitig befreien konnte, wofür sie ihren Ex-Geliebten mit Sex ‚entschädigte‘. In einem der Kapitel Matias nimmt diese den Erinnerungsfaden an ihr Leben in den USA wieder auf. Der Leser erfährt, wie sie dort David, den Sohn spanischer Exilanten heiratete, und dass dieser als gebrochener alkoholkranker Mann aus dem Krieg zurückkehrte. Bear, der zu diesem Zeitpunkt schon geboren war, bleibt nach der Scheidung der beiden bei Davids Mutter Beverly, während Matia durch die Welt reist und nach Sinn und Ziel ihres Lebens sucht. Erst hier, kurz vor Schluss des Romans, fügen sich die Erzählfragmente der vier Figuren zu einem vollständigen Gesamtbild zusammen.

Die Komplexität der narrativen Textkonstruktion erreicht in *La trampa* den Höhepunkt einer Entwicklung, die sich seit *Los hijos muertos* abzeichnete, in den Trilogie-Texten der 60er Jahre aber zu voller Größe und Reife findet. Strukturiert wird der vielschichtige Roman zum einen durch die unterschiedlichen zeitlich markierten Handlungsebenen und zum anderen durch die vier Erzählerperspektiven. Die Übergänge zwischen den verschiedenen Zeitebenen einerseits und den figürlichen Perspektivwechseln mit ihren Beobachtungen, Gedanken und Reflexionen andererseits, erfolgen meist ohne erzählerische Überleitung und sind im Textverlauf in der Regel nur durch Absätze gekennzeichnet. An manchen Stellen nutzt Matute wie schon in den vorhergehenden Romanen einen Gegenstand oder Gedanken als Verbindungsglied zwischen den unterschiedlichen Ebenen. Bei vielen Erinnerungssequenzen des inneren Monologs stehen die Fragmente unterschiedlicher Zeitebenen und Handlungsstränge jedoch unverbunden nebeneinander. Deswegen ergeben sich die Verbindungen zwischen den Erzählerfiguren nur ganz allmählich.<sup>666</sup> Stilistisch bleibt Matute ihren erzählerischen Mitteln treu, entwickelt diese aber weiter: Für die Beschreibung von Handlungen und Situationen verwendet sie nach wie vor die Technik des de-fokussierten Blicks, allerdings nicht mehr mit der Häufigkeit wie noch in

---

<sup>665</sup> „Sabía que no lo harías, lo he oído cuando se lo decías a mamá. [...] Bueno ya ves, no hay que preocuparse. Lo hice yo solo. [...] me ha visto todo el mundo, porque no me he escondido de nadie.“ Lt (1996: 251).

<sup>666</sup> Als graphisches Hilfsmittel bedient sich Matute auch hier der runden Klammern, mit denen in inzwischen gewohnter Manier Erinnerungen, Gedanken oder weiterführende Erklärungen auf der nächsthöheren narrativen Ebene gekennzeichnet werden. Diese Technik erweitert sie dabei insofern als an einigen Stellen in runden auch eckige Klammern verwendet werden, durch die wiederum angezeigt wird, dass das Geschilderte sich auf einer höheren Ebene zuträgt. Insgesamt nimmt die Nutzung dieser graphischen Orientierungshilfen aber sehr viel weniger Raum ein, als noch in *Los hijos muertos*. Dies gilt auch für die Hervorhebung von Textelementen durch kursive Lettern, die nur noch an wenigen Stellen nachweisbar ist.

*Los hijos muertos*. Auch mit der umgekehrten Bedeutungszuschreibung arbeitet sie hier.<sup>667</sup> Die Wiederholung von Wörtern dient wie gewohnt der Hervorhebung einzelner Aspekte. Darüber hinaus stellt sie durch die Repetition bestimmter Begriffe oder Bilder aber auch eine assoziative Verbindung von einzelnen Figuren zu Situationen her. Auf diese Weise gelingt es der Autorin allein durch die Nennung von Gegenständen oder Details eine bestimmte Atmosphäre zu evozieren, was ihr bei der Verknüpfung von Fragmenten und Handlungssträngen zugutekommt. In sprachlicher Hinsicht lässt sich ebenfalls ein Reifeprozess feststellen, hat ihre Ausdrucksweise doch an leidenschaftlichem Impetus verloren und an Klarheit gewonnen. Die charakteristische, poetisch-realistische Prosa Matutes ist hier weniger explizit. Formale Aspekte dominieren aber nach wie vor den Text, vor allem im Hinblick auf die komplizierte, verflochtene Erzählstruktur, hinter der die Handlung zuweilen zu ‚verschwinden‘ scheint. Auf inhaltlicher Ebene manifestiert sich die Entwicklung Matutes in einer größeren Distanz und Abgeklärtheit bei der Behandlung der Themen. Mit eben dieser Haltung vermag sie es, ihre Kritik an den geschilderten Umständen äußerst präzise zum Ausdruck zu bringen. Ihre pessimistische Grundhaltung prägt auch diesen Roman: Im besten Fall ist das Leben ein Betrug, im schlechtesten verwandelt es sich in eine Falle.<sup>668</sup>

Das universale Prinzip der *mercaderes*, das die Trilogie-Bände in unterschiedlicher Form durchzieht, ist das der skrupellosen Bereicherung einiger Weniger auf Kosten der großen Mehrheit, meist der Schwächeren und Marginalisierten. Darauf wird in *La trampa* bereits im Eingangszitat von Taras Schewtschenko hingewiesen: „...trafican con cadenas, uncen hombres, comercian la verdad, desgracia siembran, ¿qué crecerá...?“ Alle Figuren nehmen im Laufe des Romans die Haltung eines solchen „Händlers“ ein, um sich selbst zu ‚retten‘. In den Reflexionen von Matia<sup>669</sup> und Mario<sup>670</sup> nimmt dieses Thema jedoch einen größeren Raum ein, da sich beide des Verrates schuldig gemacht haben.<sup>671</sup>

Standen Band eins und zwei der Trilogie noch unter den Zeichen des Bürgerkriegs, so ist *La trampa* nun im Kontext der franquistischen Diktatur verortet. Der kriegserische Konflikt ist zwar

---

<sup>667</sup> So z. B. bei der pragmatischen Figur Isa, die Begriffe wie „Glück“ und „Liebe“ mit inverser Bedeutung füllt und damit der charakteristischen pessimistischen Quintessenz der Texte Matutes Ausdruck verleiht: „«Felicidad es una palabra inventada por algún sádico para que todos nos sintamos cochinamente desgraciados». [...] no podía evitar la idea de que el amor, al fin y al cabo, era un acto deshonesto.“ Lt (1996: 44).

<sup>668</sup> Vgl. hierzu Díaz Winecoff (1971: 138).

<sup>669</sup> Vgl. Lt (1996: 119).

<sup>670</sup> Vgl. Lt (1996: 56-57). Im Verlauf des Romans begreift er, dass auch er einer dieser *mercaderes* ist. Vgl. Lt (1996: 175).

<sup>671</sup> Vgl. Lt (1996: 195).



nach wie vor präsent, tritt nun aber eher als Ursache einiger charakteristischer Figurenmerkmale in Erscheinung. Auch diese Verschiebung der Ausgangsposition stellt eine Weiterentwicklung dar, werden nun doch die Bedingungen des alltäglichen Lebens in der konsolidierten Diktatur zum Gegenstand der Erzählung. Diese ‚Bestandsaufnahme‘ der franquistischen Aktualität führt allerdings zum selben Ergebnis wie schon in dem elf Jahre zuvor publizierten *Los hijos muertos*: Es lassen sich in politisch-ideologischer und sozialer Hinsicht kaum positive Veränderungen in der spanischen Gesellschaft feststellen.<sup>672</sup> Diese verheerende Bilanz ist u. a. der Grund für die vehementere Kritik an der sozialen Ungerechtigkeit, und so erzählt Matute zum ersten Mal auch vom politischen Widerstand und der studentischen Opposition. Sehr kritisch reflektiert sie am Beispiel der Figur Isa zudem die Position und Rolle der Frau im Spanien der 60er Jahre. Es ist diese konkrete und mutige Auseinandersetzung mit diskriminierenden Aspekten der Lebenswirklichkeit, die zum einen vom kritischen Bewusstsein der Autorin und zum anderen von ihrem Selbstbewusstsein gegenüber der Zensur und dem Regime zeugen.

Zu den charakteristischen Hauptthemen gehört in *La trampa* die Darstellung der verschiedenen Formen dysfunktionaler, asymmetrischer zwischenmenschlicher Beziehungen,<sup>673</sup> zu der auch die Mutter-Sohn-Verbindung von Matia und Bear gehört.<sup>674</sup> Neu ist allerdings, dass die Mutter nicht nur selbst zu Wort kommt, sondern sogar die Rolle der Haupterzählerin innehat. Mit dieser ‚Stimme‘ ist sie nun in der Lage, sich begangene Fehler einzugestehen. Eng damit verbunden sind die Themen Einsamkeit und misslungene Kommunikation, an denen alle Erzählerfiguren in unterschiedlichem Ausmaß leiden. Auch die pessimistische Sicht auf das Leben, das alle Protagonisten auf die ein oder andere Art und Weise gleichzeitig zu Opfern und Tätern werden lässt, stellt ein wichtiges Thema des Romans dar.<sup>675</sup> Die ‚Inspektion‘ der franquistischen Lebenswirklichkeit der 60er Jahre führt für Matute weder auf individueller noch auf

---

<sup>672</sup> Symbolisch repräsentiert wird dies im Text u. a. durch die Figur Doña Práxedes, die mit ihren 99 Jahren über eine eiserne Konstitution verfügt und als unflexibler, reaktionärer Monolith weiterhin die Geschicke der Familie lenkt. Díaz Winecoff spricht in diesem Zusammenhang von den „horrors of peace“. Díaz Winecoff (1971: 139).

<sup>673</sup> So basiert das Mentor-Schüler-Verhältnis von Mario und Bear auf dem wissentlichen Betrug des Ersteren. Kontrolle und Vereinnahmung des geliebten ‚Objekts‘ dominieren die Beziehung von Isa und Mario. Die Verknüpfung von Machtmissbrauch und Sexualität wiederum charakterisiert die Affäre von Jaime und Isa. Die ehrlichste Art zwischenmenschlicher Beziehung entwickelt sich in dem kurzen Verhältnis von Matia und Mario, das von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Die beiden kommen sich tatsächlich sehr nah, kennen aber weder den Namen noch das Schicksal des Anderen.

<sup>674</sup> Wie so oft im Romanwerk Matutes ist diese durch die Abwesenheit der Mutter geprägt: „Bear sabe que no puedo comportarme como una madre al uso.“ Lt (1996: 70).

<sup>675</sup> Matia bringt das wie folgt auf den Punkt: „[...] queremos sobrevivir, asirnos a nuestra noble y estórida condición de víctimas propiciatorias, de corderos expiatorios, de criaturas que, sin culpa de haber nacido, deben soportar el peso de años, decepciones y calamidades sin protesta. Queremos subsistir, víctimas lloronas, verdugos triunfantes, engendrando y pariendo hombres y mujeres; cubriendo la corteza del mundo de hombres-mujeres-víctimas-verdugos.“ Lt (1996: 195).

gesellschaftlicher Ebene zu einem positiven Ergebnis, so dass auch hier Enttäuschung, Ernüchterung und Desillusion die Quintessenz des Textes bilden.

#### 6.4.1 Die Zensurgeschichte des Romans

Der Zensurvorgang für *La trampa* wird am 4. Februar 1969 mit einem Antrag auf ‚freiwillige‘ Vorzensur durch den Destino-Repräsentanten Iber-Amer eröffnet.<sup>676</sup> Gedruckt werden sollen in der ersten Auflage 2.500 Exemplare.<sup>677</sup> Der Roman wird der Zensur in Form von gebundenen Druckfahnen vorgelegt. Einen Tag später werden diese Fahnenabzüge an den nicht identifizierten Zensor Nummer 29 weitergereicht. Im Fragenkatalog auf der zweiten Seite des Gutachtenvordrucks finden sich keine Anmerkungen des *Lektors*. Unter „Informe y otras observaciones“ hat dieser maschinenschriftlich zunächst das literarische Genre „Novela“ festgehalten, bevor er dann zur Beurteilung des Textes übergeht:

Un triple mundo se entrelaza en la trama novelística, correspondiente no solo a la temporalidad de un pasado y un presente siempre constantemente manejados, sino a la trayectoria de la vida de sus personajes: una hija que es reclamada por su padre, participante republicano en la contienda del 36-39, a los Estados Unidos, su hijo y sus familiares. Todo esto, conjugado hasta la saciedad con un criterio intimista de lenguaje observativo, hace la novela de difícil lectura. Pero, pacientemente, lentamente, se va desvelando el clima de todos los protagonistas con sus ilusiones, defectos, ambiciones, tristezas. puede autorizarse.

Dieser Entscheid trägt das handschriftliche Kürzel des Zensors und stammt vom 26. Februar. Der Hinweis auf den Spanischen Bürgerkrieg ist sicherlich ein Grund dafür, dass der *Lektoratsleiter* die Einholung eines zweiten Zensurgutachtens in Auftrag gibt. Ein anderer dürfte die ‚Vorgeschichte‘ der Autorin gewesen sein. Seit den massiven Zensoreingriffen in *Los hijos muertos* waren zwar schon mehr als zehn Jahre vergangen, aber auch *Los soldados lloran de noche* hatte fünf Jahre zuvor eine verschärfte Zensurkontrolle erfordert.<sup>678</sup> Die Entscheidung einer weiteren Begutachtung ist handschriftlich über dem Entscheid des ersten

---

<sup>676</sup> AGA GA 1476-69; Sign. 66/02569.

<sup>677</sup> Der vorgesehene Verkaufspreis ist nicht angegeben. Obwohl der Name der zuständigen Direktion des MIT seit Dezember 1967 *Dirección General de Cultura Popular y Espectáculo* lautet, wird für diesen Vorgang ein Vordrucksformular verwendet, auf dem noch die vorherige Bezeichnung (*Dirección General de Información*) eingedruckt ist.

<sup>678</sup> S. hierzu Punkt 7.4 *Los soldados lloran de noche*: ‚Feindbild‘ Kommunismus in den 60er Jahren.

Zensors notiert: „N[ueva] L[ectura]: L[ector] 12“. Weitergegeben wird der Text zwei Tage später, am 28. Februar, an eben diesen Zensor Nummer 12. Der legt seine Einschätzung, die kritischer als die des ersten Gutachters ist, zwei Wochen später vor:

Otra novela de Ana María Matute muy característica de su estilo un tanto mórbido y siempre melancólico, emocionante y vagamente sensual. Ana María Matute posee el don de dar un segundo sentido a las palabras, una capacidad poética y plástica que no es frecuente en los novelistas actuales. La historia es lo de menos: con el pretexto de celebrar el centenario de una anciana de 99 años se reúnen en su casa los descendientes, que pertenecen a dos ramas: la española y la norteamericana, formada por los hijos y nietos del abuelo Franc, profesor republicano emigrado a Estados Unidos después de la guerra civil. La novela está contada en primera persona por la hija de Franc. Algunos personajes, Isa, Mario, Beverly, Bear resultan muy interesante. La acción es enmarañada y confusa, con saltos atrás y repeticiones que ayudan a crear el ambiente de irrealidad buscado por la autora. Lo mejor de la novela es la historia de Isa y sus amores con Jacinto y Mario. En conjunto, una buena novela no plenamente lograda. Supresiones convenientes por su segunda intención política: págs. 50, 51, 52 y 53.

Unterzeichnet ist dieser Entscheid vom 12. März handschriftlich. Eine Identifizierung des Zensors anhand der Unterschrift war aufgrund der Unleserlichkeit nicht möglich. Bei Larraz findet sich aber die Information, dass sich hinter der Nummer 12 der Literaturkritiker und Autor

Antonio Iglesias Laguna<sup>679</sup> verbirgt.<sup>680</sup> Die von ihm vorgeschlagenen Streichungsanweisungen werden vom *Lektoratschef* durch die handschriftliche Notiz „conforme“ unter seiner Beurteilung bestätigt und so zunächst auch auf dem Antragsformular zur ‚freiwilligen‘ Vorzensur vermerkt. Die Mitteilung an den Verlag über die zu eliminierenden Textpassagen soll am 13. März rausgehen: „En contestación a su consulta de fecha [4-2-69] relativa a la obra [La trampa de Ana Maria Matute], se aconseja la supresión de los pasajes señalados en las páginas [50, 51, 52 y 53] del ejemplar adjunto.“ Vor dem Versand des Briefes werden allerdings die Seitenzahlen 50 und 53 durchgestrichen. Der Sektionsleiter García Sánchez-Marin, der

---

<sup>679</sup> Geboren 1927 in Madrid, schließt Iglesias Laguna sein geisteswissenschaftliches Studium 1944 an der Universidad Complutense ab. Zwischen 1950 und 1961 lebt er in verschiedenen Ländern, u. a. in Pakistan, wo er als Spanischlehrer am *Sindh Muslim Law College* in Karatschi unterrichtet. Auf diese Weise erlernt er nicht nur neun Sprachen, sondern kommt auch in Kontakt mit vielen Autoren und Werken, die in Spanien nicht rezipiert werden (können). Er übersetzt Texte aus dem Deutschen, Französischen und Rumänischen (z. B. 1967 *El despertar de la sombra* von Vintilă Horia, der von 1955 bis 1960 als franquistischer Zensor tätig war) ins Spanische. Vgl. Larraz (2014: 88). Zahllose Reisen in mehr als 30 Länder nutzt er immer wieder dazu, Vorträge über literarische Themen zu halten. Nach seiner Rückkehr nach Spanien wird er Chefredakteur der Zeitschrift *Estafeta Literaria*, schreibt aber auch Beiträge für andere journalistische Medien sowie staatliche Fernseh- und Radiosender. Eine Zeit lang leitet er die Abteilung Publikationen der Stiftung Juan March, später dann die spanische Sektion des britischen Verlags Tom Stacey. Als Jurymitglied entscheidet er über die Vergabe mehrerer Literaturpreise, zu denen der *Premio Planeta* und der *Premio «Ciudad de Barbastro»* zählen. Neben unzähligen Artikeln schreibt er auch Bücher verschiedener Genres, zu denen zwei Werke mit Gedichten (*Esperanza de la carne*. 1964. Toledo. Gómez Menor und *Cancionero de ausencias*. 1970. Madrid. Arbolé.), ein Reiseband über Indien (*La India, con vacas y sin ingleses*. 1969. Barcelona. Taber.), drei Romane (*Dios en el Retiro*. 1966. Madrid. Alfaguara; *Ser hombre*. 1972. Barcelona. Noguer und *Sostenes para la guerra*. 1972. Barcelona. Planeta.) sowie Essaybände (u. a. *¿Por qué no se traduce la literatura española?*. 1972. Barcelona. Planeta und *Shólojov, política y literatura*. 1966. Madrid. Punta Europa.) gehören. Für den literarischen Überblick *Treinta años de novela española 1938-1968*, „obra de toda mi vida y una radiografía de muchas búsquedas“ in den Worten Iglesias Lagunas, wird er mit dem nationalen Preis für Literaturkritik *Emilia Pardo Bazán* ausgezeichnet, der vom MIT vergeben wird und fünf Jahre zuvor ins Leben gerufen worden war. (1969. Madrid. Prensa Española. Vgl. „Fallece en Madrid don Antonio Iglesias Laguna“. 11.11.1972. In: *ABC*. Madrid. S. 73-74.) 1972 stellt er in *Literatura de España día a día 1970-1971* eine Reihe seiner Rezensionen zusammen, die zuvor in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht worden waren. (1972. Madrid. Ed. Nacional.) Dieses Werk erscheint posthum, da der Autor am 9. November 1972 im Alter von 45 Jahren Selbstmord begeht. Iglesias Laguna, der mit einer deutschen Frau verheiratet und Vater mehrerer Kinder war, hatte sich unglücklich in ein junges Mädchen verliebt. Ignacio Soldevila-Durante kommentiert das tragische Ende in einer handschriftlichen Notiz, die er unter den Prolog seines persönlichen Exemplars von *Literatura de España día a día 1970-1971* gesetzt hat, wie folgt: „[...] es decir, que se suicidó, tirándose por el balcón, después de haberse despedido de sus amigos en vísperas del «día señalado». La jovencita iguana que lo llevaba por la calle de la amargura fue quien «simbólicamente» le dio el empujón.“ (Vgl. das Exemplar der Privatbibliothek Soldevila-Durantes, deren Bestände zwei Jahre nach dem Tod des Philologen im Jahr 2008 der *Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu* gestiftet wurden.) Francisco Umbral berichtet in *Trilogía de Madrid* ebenfalls vom Selbstmord Iglesias Lagunas und beschreibt hier zudem den Arbeitsalltag dieses „Exemplars eines franquistischen Beamten“: „[...] a las nueve de la mañana estaba en su pequeño despacho del Ministerio de Información y Turismo [...], con el bulto de libros que se había leído la noche anterior [...]. Después de sus informes minuciosos y consultas a media voz con el jefe inmediato superior [...] seguía su ejemplar jornada hasta las dos o las tres [...] Almorzaba en casa, con la alemana y los hijos, y luego se iba en tranvía a *La Estafeta Literaria*, a escribir sus artículo, críticas [...] Muy tarde, ya, cerca de las diez, salía de la revista [...] y se iba a casa [...], o a alguna cena oficial.“ Umbral, Francisco. 1984. *Trilogía de Madrid*. Barcelona. Planeta. S. 61-62. Was die Zensorentätigkeit Iglesias Lagunas betrifft, so ist dieser nach den Angaben von Larraz mindestens von 1967 bis 1970 als *Lektor* tätig. Larraz (2014: 88). Bei Abellán und auch bei Rojas Claros wird er nicht erwähnt, was bei Letzterem insofern erstaunt, als der untersuchte Zeitraum hier die Jahre von 1962 bis 1973 umfasst. Was das Werk Matutes betrifft, so hatte Iglesias Laguna bereits vor *La trampa* im Oktober 1968 als Alleingutachter den Erzählband für Erwachsene *Algunos muchachos* kontrolliert und ohne Probleme zum Druck autorisiert.

<sup>680</sup> Angaben zur Quelle dieser Information macht Larraz nicht.

diese Mitteilungen stellvertretend für Robles Piquer zu unterzeichnen pflegt, hatte die Streichungsanweisungen offensichtlich selbst überprüft und nachträglich korrigiert. Von den fünf vorgeschlagenen Tilgungen auf vier Seiten bestätigt er nur drei auf den Seiten 51 und 52. Davon zeugt auch eine handschriftliche Notiz am rechten oberen Rand des zweiten Gutachtens,<sup>681</sup> die mit seinem Kürzel abgezeichnet ist. Die so modifizierte ‚Zensurempfehlung‘ wird dann einen Tag später an den Verlag gesendet.<sup>682</sup> Die ‚Überarbeitung‘ des zensierten Textes durch die Autorin erfolgt zwischen März und Mai des Jahres, denn die erste Auflage von *La trampa* geht im Juni in den Druck. Anfang Juli werden sechs dieser Exemplare zusammen mit dem obligatorischen Antrag auf Hinterlegung im Depot von Iber-Amer bei der Zensurbehörde eingereicht. Die vorgesehene Auflagenstärke ist aber von den ursprünglich 2.500 Exemplaren auf 5.000 erhöht worden. Der Stempel des Sektionsleiters<sup>683</sup> bestätigt die ordnungsgemäße Tilgung der zensierten Textteile mit Datum vom 4. Juli. Selbstzensierte Druckfahnen des Verlags sind in der Zensurakte nicht zu finden. Sollten diese nicht verwendet worden sein, so wurde die Überprüfung der ‚korrigierten‘ Passagen direkt an einem der sechs deponierten Druckexemplare vorgenommen. Die Annahme der Hinterlegung wird einen Tag später von García Sánchez-Marín auf der dritten Seite des zweiten Erstgutachtens abgezeichnet.

Wie schon bei *Los hijos muertos*, so wird auch *La trampa* vom ersten Zensor ohne Probleme autorisiert und erst vom zweiten zensiert. Im Gutachten des *Lektors* Nummer 29 wird gleich zu Beginn auf dessen komplexe narrative Konstruktion verwiesen.<sup>684</sup> Als eine der handlungskonstituierenden Komponenten nennt er den kontinuierlichen Gebrauch der zwei Zeitebenen, was durch die redundante Nutzung der Wörter „siempre constantemente“ hervorgehoben wird. Die Erzählstränge, in denen das Leben der Figuren geschildert wird, identifiziert er als zweites wichtiges Element. Allerdings spricht er dabei fälschlicherweise von „drei Welten“, die im Text zu einer Handlung verflochten würden und ‚unterschlägt‘ somit eine der vier Figurenperspektiven.<sup>685</sup> Die Erzählerfiguren nennt er nicht beim Namen und auf die dargestellten Ereignisse geht er so gut wie nicht ein. Allerdings weist er auf die zensurrelevante Tatsache hin, dass der Vater Matias Republikaner ist. Vom Bürgerkrieg spricht der *Lektor* in

---

<sup>681</sup> „T[achaduras]: 51, 52“.

<sup>682</sup> Der Entscheid ist auch auf der Karteikarte zum Vorgang festgehalten.

<sup>683</sup> „Comprobadas y conforme las tachaduras“.

<sup>684</sup> Matute widersprach ausdrücklich der Annahme, dass es sich hierbei um eine Form der Zensurumgehung handele: „No, [...] me gustaba a mí, era mi estilo. Yo he probado varias formas, porque cada libro pide su tono como una sinfonía. Y en este libro [...] me parecía a mí que aquello se adaptaba mucho a mi estilo. [...] Sí, en la censura pensaba siempre, pero no tenía que ver con este procedimiento. No, esto era arte.“ Interview Matute (2010).

<sup>685</sup> Dabei handelt es sich vermutlich um die von Isa, die unabhängig von den anderen drei Blickwinkeln ist und mit diesen nur durch die Tatsache verknüpft wird, dass sie die Freundin Marios ist.

recht neutraler Art und Weise als „Schlacht“. Danach lenkt er die Aufmerksamkeit auf stilistische Aspekte des Textes, die er negativ bewertet. Nur ganz allmählich füge sich die Vielzahl inhaltlicher Fragmente zu einem Gesamtbild, was er wiederum durch die Reihung zweier Adverbien („pacientemente, lentamente“) unterstreicht. Unerwähnt lässt er, dass die Lebenswege der Figuren durch Retrospektiven beschrieben werden. Auch auf den Handlungsort der erzählten Gegenwart, Mallorca,<sup>686</sup> und die zeitliche Verortung zu Beginn der 60er Jahre geht er nicht ein.<sup>687</sup> Der ‚unmoralische‘ Lebenswandel der weiblichen Figuren Isa und Matia überschreitet seine Grenze des moralischen Anstands nicht, und auch das den Erzählstrang von Mario dominierende Motiv der Rache an einem *Nationalen* stellt kein Problem für ihn dar. Abgesehen von der negativen Einschätzung formaler und erzähltechnischer Aspekte bewertet der Zensor den Roman nicht, denn offensichtlich absorbiert die komplexe Textkonstruktion den größten Teil seiner Aufmerksamkeit.

Das zweite Gutachten von Iglesias Laguna weist stilistische Ähnlichkeiten mit seinen Rezensionen auf, die er u. a. für die Zeitung *ABC* verfasst.<sup>688</sup> Aus dieser Tatsache ergibt sich auch ein signifikanter Unterschied zu der ersten Einschätzung, der in dem recht umfangreichen

---

<sup>686</sup> Der *Lektor* weist einzig auf die USA als einen der Handlungsräume hin, an dem aber nur ein verhältnismäßig geringer Teil des Geschehens stattfindet.

<sup>687</sup> Das ist insofern interessant, als Matute diese zeitliche Situierung immer wieder dazu nutzt, um auf die sozialen Missstände der franquistischen Realität hinzuweisen. Aber das wird ja von diesem Zensor auch nicht kritisiert.

<sup>688</sup> Als *Lektor* zensiert Iglesias Laguna häufig die Texte, die er nach deren Publikation in Zeitungen und Zeitschriften als Kritiker bespricht. Die Konzentration dieser zwei so unterschiedlichen Formen der ‚Bewertung‘ in ein und derselben Person wird von Francisco Umbral thematisiert: „Antonio Iglesias Laguna [...] censor y crítico literario (qué rara y fácil fusión/confusión entre estos dos oficios, entonces y siempre), primero nos retenía un libro durante un año, en censura, y, cuando salía de censura, con las correspondientes cicatrices y maculaciones, lo elogiaba en sus críticas y lo aprovechaba para cantar la liberalidad del Régimen.“ Umbral (1984: 61). Dass die Grenzen zwischen zensorischer und literarischer Einschätzung dabei manchmal zu verschwimmen drohten, verwundert Umbral nicht: „Así vivían, como Antonio Iglesias Laguna, muchos escritores/funcionarios del Régimen, que se habían vendido por un sueldo miserable, o que en realidad no se habían vendido, sino que estaban en lo suyo. Como cobraban poco, no tenían mala conciencia de enchufados. Lo que más me interesaba de estos individuos [...] era la confusión real, no maligna, entre crítica literaria y censura. [...] Aquellos funcionarios de Fraga hacían la censura como una ilustre labor intelectual. Lo suyo era un discernimiento entre lo español y lo antiespañol. Raro y difícil discernimiento, pero era así. Más que como inquisidores, funcionaban como exégetas. Me parece que la Inquisición ha funcionado así en todos los tiempos y países. El expurgador llega un momento en que no sabe ya si persigue aberraciones ideológicas o aberraciones de estilo. Esta confusión, por otra parte, le gratifica y tranquiliza mucho.“ Umbral (1984: 62). Mit dieser Vermutung liegt Umbral richtig, ging es doch auch bei der Zensur im späten Franquismus vor allem darum, unterschwellige, nicht ausgesprochene Bedeutungen zu erkennen und zu eliminieren.

Auf eben diesen Punkt geht Iglesias Laguna (der ja selbst schriftstellerisch tätig war) bei einer Gelegenheit ein, als er über seine Tätigkeit als Literaturkritiker reflektiert. Dabei lehnt er die „exegetische“ Haltung aber zugunsten einer kreativeren Gestaltung der literarischen Kritik ab: „Aun dentro de la crítica seria existen dos modalidades de críticos: los creadores y los disecadores. Imaginar la crítica como labor de exégesis y no de creación me parece erróneo. Ahora bien, el llamado creador –el poeta, el novelista– actúa sobre la vida misma, mientras que el crítico labora sobre la obra de arte. Una buena crítica –favorable o no– debe crear algo, debe reflejar la personalidad del crítico, valer por sí misma como pieza literaria y analizar el libro enjuiciado desde puntos de vista diversos: histórico, estructural, lexical, estilístico. Ha de basarse en la literatura comparada y a dar idea del bagaje cultural del crítico y del esfuerzo realizado en el desempeño de su misión.“ *ABC* (11.11.1972: 74).

Wissen Iglesias Lagunas über das Werk Matutes liegt. So verweist er gleich im ersten Satz auf die charakteristischen Aspekte ihres Stils, die man in *La trampa* finde.<sup>689</sup> In diesem Zusammenhang hebt er das ‚Talent‘ der Autorin hervor, Worten einen „sekundären Sinn“ einzuschreiben.<sup>690</sup> Seine Anerkennung der literarischen Fähigkeiten Matutes als Kritiker prägt auch seine zensorische Einschätzung. Im Gegensatz zum ersten Gutachter kommt Iglesias Laguna auf die Geburtstagsfeier zu sprechen. Er erwähnt, dass die Familie sich aus spanischen und nordamerikanischen Mitgliedern zusammensetze, wobei es sich bei Letzteren um die Kinder und Enkel von Franc handele.<sup>691</sup> Die Bedeutung, die die republikanische Nebenfigur für ihn als Zensor hat, erschließt sich aus der Tatsache, dass er nicht Matia oder Bear, sondern nur sie beim Namen nennt und richtig als exilierten republikanischen Universitätsdozenten beschreibt.<sup>692</sup> In der Erwähnung dieses Details, das Ende der 60er Jahre noch immer von großer Relevanz im Zensurprozess ist, stimmt er mit dem ersten Gutachter überein. Danach wendet er sich formalen Aspekten zu und hebt als besonders interessant die Figuren Isa, Mario und Bear hervor, womit er drei Erzählerperspektiven anführt, ohne explizit auf deren narrative Funktion einzugehen. Die „konfuse“ Handlung, Produkt der komplexen Konstruktion des Textes, sei ihm zufolge u. a. dem Versuch Matutes geschuldet, eine irreale Atmosphäre schaffen zu wollen. Damit beschreibt er durchaus zutreffend das suggestive Ambiente in fast allen Romanen der Autorin. In seinem abschließenden Verdikt bezeichnet er *La trampa* in rezensierender Manier als guten, wenn auch nicht vollständig gelungenen Roman, empfiehlt aber in seiner Funktion als Zensor Streichungen auf vier Seiten. Bemerkenswert ist, dass Iglesias Laguna den Erzählstrang Isas als besten Aspekt des Romans herausstellt. Von großem Interesse wäre eine

---

<sup>689</sup> In seinem Werk *Treinta años de novela española 1938-1968*, das in dem Jahr publiziert wird, in dem er dieses Gutachten verfasst, erwähnt er die Autorin mehrmals. So lobt er z. B. ihren Stil, weist auf die Kindheit als eines ihrer literarischen Themen hin und spricht von ihrer Bekanntheit im Ausland. Allerdings bezieht er sich hier auf Matute immer nur im Vergleich mit anderen Schriftstellerkollegen. Ein eigenes Kapitel widmet er ihr und ihrem Werk nicht. Vgl. Iglesias Laguna (1969: 40, 73, 80-81, 228, 242-243, 270, 280, 282).

Auf eben diesen Titel von Iglesias Laguna verweist Díaz Winecoff in der Konklusion ihrer Analyse des Werks von Matute zwei Jahre später, ohne zu wissen, dass es sich bei dem Autor um den Lektor von *La trampa* handelt, der zensierend in den Text eingegriffen hatte. Vgl. Díaz Winecoff (1971: 145).

<sup>690</sup> Eine Fähigkeit, die ihn als Kritiker begeistert, in seiner Rolle als Zensor aber zur Vorsicht bewogen haben dürfte.

<sup>691</sup> Bei der Pluralform „hijos y nietos“ irrt er sich allerdings, da es im Text nur eine Tochter (Matia) und einen Enkel (Bear) gibt.

<sup>692</sup> Hatte der erste Gutachter den Bürgerkrieg wertungsfrei als „Kampf“ bezeichnet, so verstößt Iglesias Laguna hier gegen die offizielle Sprachregelung durch die Nutzung des Begriffs „guerra civil“. Dieser ‚unverblümete‘ Gebrauch des Terminus findet sich auch in einer seiner Rezensionen. In der Besprechung von Concha Alós’ *La madama* verwendet er die Wörter „guerra civil“ und „contienda“ als Synonyme, ohne dass dies von der Pressezensur beanstandet worden wäre: „El tema de los evacuados de la guerra civil motivó *El caballo rojo*. Y ahora vuelve al temario bélico con *La madama*, si bien esta novela transcurre después de la contienda, cuando los vencidos han de adaptarse a la nueva situación.“ Iglesias Laguna, Antonio. „«La madama» de Concha Alós“. 4.6.1970. In: *ABC*. Madrid. S. 116.

Begründung gewesen, die der Zensor leider nicht gibt. Die Tabugrenze der Moral ist auch für ihn nicht überschritten.<sup>693</sup>

#### 6.4.1.1 Die zensierten und selbstzensierten Textstellen

In der Sekundärliteratur zur spanischen Zensurforschung wurde den Eingriffen in *La trampa* bisher nur sehr wenig Beachtung geschenkt: Bei Abellán ist der Roman nicht erwähnt. Montejo Gurruchaga stellt neben *Los hijos muertos* auch die Zensurfälle der *mercaderes*-Trilogie dar, führt dabei allerdings nur die ersten beiden Bände an:<sup>694</sup> *Primera memoria*, Roman der mit nur einem Gutachten des kirchlichen Zensors Saturnino Álvarez Turienzo problemlos autorisiert worden war sowie *Los soldados lloran de noche*. Auf *La trampa* hingegen, bei dem die Zensur tatsächlich interveniert hat, geht sie nicht ein. Kurz dargestellt wird dieser Fall bei Larraz.<sup>695</sup> Der beschränkt sich aber auf die Nennung der wichtigsten Angaben (drei Tilgungen und deren Zitate) und lässt somit unerwähnt, dass ursprünglich fünf Streichungen auf vier Seiten empfohlen worden waren.

Diese fünf Streichungsempfehlungen Iglesias Lagunas sind allesamt Bestandteil des ersten Romanteils. Die ersten vier Zensureingriffe betreffen dabei das Kapitel neun, das aus der Erzählerperspektive Isas präsentiert wird. Die fünfte zensorische Empfehlung gehört zum

---

<sup>693</sup> Dass Iglesias Laguna in dieser Hinsicht eine recht ‚fortschrittliche‘ Meinung hatte, kann einem seiner Artikel in *ABC* entnommen werden, der 1972 unter dem Titel *Moral con chocolate* erschienen ist. Zu Beginn konstatiert er hier, dass es in Spanien keine einheitliche Moralvorstellung gäbe, sondern jeder seiner Landsleute seine eigene habe. Auf amüsante, präzise Art und Weise kritisiert er im Anschluss die spanische Fokussierung der Moral auf Sexualität und unkonventionelle zwischenmenschliche Beziehungen: „Al convertir la Moral en sinónimo del Sexto Mandamiento, se comete la inmoralidad de ignorar los nueve restantes. Se crea así una moral mensurable por centímetros de tela. Es decir, la Ética queda reducida a un problema de Alta Costura.“ Iglesias Laguna, Antonio. „Moral con chocolate“. 18.7.1972. In: *ABC*. Madrid. S. 83. Damit beschreibt er exakt die Haltung, die die Zensurbehörde bei der Anwendung dieses Kriteriums lange eingenommen hatte. Was den Gebrauch von ‚anstößiger‘ Sprache betrifft, teilt Iglesias Laguna aber die Ansicht seines Zensurkollegens Eznarriaga: Der Gebrauch ‚unanständiger‘ Wörter gehöre dem Register der gesprochenen Sprache an und habe in literarischen Texten nichts zu suchen. In der Kritik zu *La madama* heißt es hierzu: „Escrita en un lenguaje a veces innecesariamente crudo. Digo innecesariamente [...] porque la crudeza no le va a una mujer culta y refinada como Concha Alós. No importa que los vocablos soeces sean puestos en boca de personajes vulgares en los momentos oportunos. Sin duda, esos personajes hablan así; pero la novela no es una cinta magnetofónica grabadora del lenguaje del arroyo, sino un filtro del lenguaje, una elección continua entre los distintos elementos, las diversas posibilidades de la realidad. La autora lo sabe y procura que sus héroes se expresen correctamente, sin caer en lo coloquialmente amorfo; pero en ocasiones no puede rehuir la tentación de ser «realista».“ Iglesias Laguna in *ABC* (4.6.1970: 116). Im Anschluss äußert er die Vermutung, dass sich hinter der Nutzung vulgärsprachlicher oder obszöner Begriffe die Angst vieler Autorinnen vor ihrer Weiblichkeit verberge, weshalb sie versuchten, sich wie Männer auszudrücken.

<sup>694</sup> Vgl. Montejo Gurruchaga (2010: 63-66).

<sup>695</sup> Larraz (2014: 342).



Kapitel zehn, das aus der Sicht Bears geschildert wird. Die Interventionen umfassen in den Druckfahnen vier aufeinander folgende Seiten.

Die Handlung des neunten Kapitels beginnt mit dem Abschied Marios von Isa nach einem intimen Zusammensein.<sup>696</sup> Als die junge Frau allein ist, erinnert sie sich an die Geburtstagsfeier einer Freundin, während der ihr die Nachricht vom Zusammenbruch ihres Vaters überbracht wurde, der wenig später sterben sollte. Daran schließt sich auf der Ebene der erzählten Gegenwart ein Anruf Marios an, in dem er Isa mitteilt, dass er die Stadt für ein paar Tage verlassen müsse. Als Grund für seine Reise schützt er eine familiäre Angelegenheit vor, was Isa sofort als Lüge erkennt. Dennoch versucht sie das ungute Gefühl zu ignorieren, denn die Beziehung zu Mario ist anders als ihre bisherigen Liebesverhältnisse, weshalb sie ihn auf keinen Fall verlieren will. Danach schweifen ihre Gedanken zu den Studentenprotesten ab, bei denen Mario von Anfang an eine führende Rolle gespielt hat. Hier beginnt die direkte Textumgebung der ersten zur Streichung empfohlenen Passage:

„Cuando empezó lo de las huelgas, y las reuniones y todo eso, él andaba muy gallito, muy serio y eficaz: como un ángel justiciero, entre sus chavales. Pero yo *sabía*, yo *sabía*, Mario. Te conozco, te he descuartizado, y estoy hurgando, hurgando en ti, todos los minutos de mi vida; porque espío tu respiración, tu silencio.“ La miserable mujer que impedía los actos más audaces, era un pretexto. „Tal vez un sublime pretexto. Ja, Ja.“ [ Los muchachos ~~apedreaban a los ,grises‘~~, insultaban a las clases rectoras, escupían sobre los intachables nombres de papá y mamá. Bien, bien.] Isa reía secretamente, desde su oscuro rincón, entre ancianas y trípodes desencolados.<sup>697</sup>

Die Spuren im OT<sub>A</sub> geben Aufschluss über die Bedenken des Zensors: Der hatte zunächst die beiden (in eckige Klammern gesetzten) Sätze mit runden Klammern markiert. Die von ihm gestrichene Textpassage ist zusätzlich durch eckige Klammern hervorgehoben und die gesamte Textstelle durch einen vertikalen Strich am rechten Textrand als Streichung gekennzeichnet. Aus seiner Sicht war „apedreaban a los ,grises““ in jedem Fall zu tilgen. Bei den *grises* handelt es sich um eine semi-militärische staatliche Polizeieinheit,<sup>698</sup> deren umgangssprachliche Bezeichnung auf die Farbe ihrer Uniformen zurückgeht. Seit dem Gesetz zur Reorganisation der Polizei im März 1941 dient diese Truppe dem franquistischen Regime als Instrument der

---

<sup>696</sup> Lt (1996: 98).

<sup>697</sup> AGA-Druckfahnen (zensiert) Lt (1969: 50) [Hervorhebungen im Original].

<sup>698</sup> Den *Cuerpo de Policía Armada y de Tráfico*, kurz *Policía Armada*.

Überwachung und Repression.<sup>699</sup> Die zur Zensur empfohlene Textpassage bildet die realen Zustände im Spanien der 60er Jahre ab und verstößt damit gegen das Zensurkriterium der Kritik am Regime und seinen Institutionen. Problematisch ist für Iglesias Laguna darüber hinaus, dass hier auch der Verlust der Autorität des Polizeiorgans dokumentiert wird. Hatte noch bis in die 50er Jahre die bloße Präsenz von Beamten dieser Einheit zur Zerstreung sämtlicher Proteste genügt, so kommt es eine Dekade später zunehmend zu gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen dem staatlichen Überwachungsorgan und den verschiedenen Oppositionsgruppierungen. Der Sektionsleiter García Sánchez-Marín folgt dieser Einschätzung aber nicht und autorisiert die Textpassage zum Druck. Das ist sicherlich der behördeninternen Maxime geschuldet, so wenig zensorische Eingriffe wie möglich vorzunehmen. Dank dieser Intervention liest sich die Textpassage (abgesehen von zwei Selbstkorrekturen Matutes) in allen gedruckten Fassungen des Romans wie im Original:

„Cuando empezó lo de las huelgas[;] y las reuniones y todo eso, él andaba muy gallito, muy serio y eficaz: como un ángel justiciero, entre sus chavales. Pero yo *sabía*, yo *sabía*, Mario. Te conozco, te he descuartizado, y estoy hurgando, hurgando en ti, todos los minutos de mi vida; porque espío *hasta* tu respiración, tu silencio.“ La miserable mujer que impedía los actos más audaces, era un pretexto. „Tal vez un sublime pretexto. Ja, Ja.“ Los muchachos apedreaban a los ‚grises‘, insultaban a las clases rectoras, escupían sobre los intachables nombres de papá y mamá. Bien, bien. Isa reía secretamente, desde su oscuro rincón, entre ancianas y trípodes desencolados.<sup>700</sup>

Die zweite und dritte Intervention Iglesias Lagunas sind Bestandteil der unmittelbaren Textumgebung der ersten Zensurempfehlung, so dass der Text hier ab dem letzten Satz der zuvor genannten Textstelle wiedergegeben wird:

---

<sup>699</sup> Im Einführungstext des Gesetzes vom 8.3.1941 heißt es: „Asimismo, como instrumento vigilante y represivo de tipo permanente, la fuerza que ha de llamarse en adelante Policía Armada, nutrida por aquella parte de los Cuerpos de Seguridad y Asalto, que sufrida y heroicamente han demostrado su lealtad política al Movimiento y por los combatientes ya reclutados, que se seleccionaron entre los mejores de la guerra de liberación. [...] Así podrá la nueva Policía española llevar a cabo la vigilancia permanente y total, indispensable para la vida de la Nación, que en los Estados totalitarios se logra merced a una acertada combinación de técnica perfecta y de lealtad que permita la clasificación adecuada en sus actividades y dé vida a la Policía política, como órgano más eficiente para la defensa del Estado.“ Im Artikel 16, der die Struktur und Zuständigkeitsbereiche der *Policía Armada* zum Inhalt hat, kommt der repressive Charakter noch klarer zum Ausdruck: „El Cuerpo de Policía Armada y de Tráfico, con misión de vigilancia total y permanente, así como de represión, cuando fuere necesario“. BOE/98/8.4.1941/2340-2344.

<sup>700</sup> Lt (1996: 103) [Hervorhebungen im Original]. Wie gehabt handelt es sich bei den mit *Lucida Handwriting* gekennzeichneten Textelementen um Änderungen der Autorin, die nicht zensurbedingt sind. Die fünf vom Zensor zur Streichung empfohlenen Stellen sowie deren jeweilige Textumgebungen im OT<sub>A</sub> wurden mit der ersten Fassung von 1969 und den folgenden Auflagen von 1973 und 1987 abgeglichen. In allen Versionen ist der Text vollkommen identisch, selbst bei den Seitenzahlen gibt es keine Unterschiede.

Isa reía secretamente, desde su oscuro rincón, entre ancianas y trípodes desencolados. En la oficina, leía los periódicos de la mañana. Detrás de cada gacetilla, de cada noticia, de cada proceso, vagaba la sombra de<sup>701</sup> Mario; aunque no tuviera directa relación con él. [~~Los niños eran procesados, encarcelados; había todo un bosque de bocas hambrientas, detrás de cada gacetilla, en el periódico.~~] Isa cerraba los ojos. (Bajo los puentes del Ebro, niños desnudos apedreaban a las parejas que se besaban y acariciaban clandestinamente. A las afueras de la ciudad, en cuevas, seres humanos remedaban un torvo planeo de aves negras. Un día se desbordó el río, inundó las cuevas, y flotaron, agua abajo, cadáveres oscuros, hinchados, pestilentes. Hombres, mujeres, niños; y una vaca, como bíblica maldición, panza arriba en el agua roja. Ese era el tercer mundo de Isa.) [~~Los niños pierden cursos, matrículas, riñen con la familia, defienden derechos, claman justicia.~~] Mario está allí, es la casa señalada, con su bonita voz despaciosa, sus proyectos tan bien estructurados como una hermosa ciudad. Cada una de las palabras de Mario, es como una piedra de su arquitectura armónica, perfecta. Los muchachos tienen buen maestro.“<sup>702</sup>

Bei diesen beiden Zensurempfehlungen, die tatsächlich gestrichen werden, geben wiederum die Spuren im Text genauere Auskunft über den Verlauf: Zunächst hatte Iglesias Laguna nur den ersten Teil des Satzes „Los niños eran procesados, encarcelados“ gestrichen und in eckige Klammern gesetzt. Dann weitete er die Zensur aber auf den ganzen Satz aus.<sup>703</sup> Beim dritten Eingriff hat der *Lektor* erneut den ganzen Satz, dieses Mal doppelt, durchgestrichen. Die eckigen Klammern am Satzanfang und -ende sind mit runden Klammern überschrieben worden und die gesamte Textstelle am rechten Rand zusätzlich markiert. Grund dieser Streichungen ist auch hier die kritische, realistische Darstellung der franquistischen Wirklichkeit. Bezieht sich der erste Teil des zweiten Eingriffs auf das repressive Verhalten des Regimes, so wird im folgenden auf die soziale Ungerechtigkeit und herrschende Not bestimmter Bevölkerungsschichten hingewiesen. In der dritten zensorischen Intervention wird auf die zunehmend öffentlich vernehmbare Kritik am Regime angespielt. Der Protest der Jugendlichen richtet sich gegen die starre autoritäre Struktur der franquistischen Gesellschaft, die sie durch ihre Regelverstöße zu brechen versuchen, um so Raum für individuelle Entfaltung und Meinungsvielfalt zu erobern. Die positive wirtschaftliche Entwicklung durch die außenpolitische Öffnung Spaniens sowie der dadurch initiierte soziale Wandel und der beginnende Tourismus hatten das Land aus der Isolation der Vorjahre befreit. Zudem ‚begünstigte‘ das vereinzelte Streben nach Liberalisierung auf politischer Ebene die Anklage

<sup>701</sup> Hier endet die Seite 50 der Druckfahnen.

<sup>702</sup> AGA-Druckfahnen (zensiert) Lt (1969: 50-51).

<sup>703</sup> Der ist vollständig durchgestrichen und am Satzende durch eine runde Klammer markiert. Auch diese Streichung ist am rechten Textrand angestrichen.

der prekären Zustände in vielen Bereichen des öffentlichen Lebens, wie z. B. im Bildungs- und Gesundheitswesen.

Matute reagiert auf die zweite Zensorenintervention mit der Streichung des bemängelten Satzes, ohne weitere Modifikationen vorzunehmen. Die Textstelle liest sich deswegen nun wie folgt:

En la oficina, leía los periódicos de la mañana. Detrás de cada gacetilla, de cada noticia, de cada proceso, vagaba la sombra de Mario; aunque no tuviera directa relación con él. ~~[Los niños eran procesados, encarcelados; había todo un bosque de bocas hambrientas, detrás de cada gacetilla, en el periódico.]~~ Isa cerraba los ojos.<sup>704</sup>

Durch die Eliminierung dieses Satzes verliert die erlebte Rede der Erzählerfigur an Konsistenz, weil von der Streichung auch die Schlüsselwörter „periódico“, „gacetilla“ und „procesado“ betroffen sind, die hier zum wiederholten Male im Text auftauchen. In der unzensierten Fassung fallen sie dem Leser durch das Verfahren der Repetition auf und veranlassen ihn dazu, eine inhaltliche Verknüpfung mit der Protestbewegung herzustellen. Die kritische Botschaft wird hier konkretisiert und vertieft, da die zuvor nur vagen Gedanken Isas nun an einem Beispiel aus der franquistischen Wirklichkeit festgemacht werden: Den Kindern und Jugendlichen, die vorher schon als „Anhänger“ Marios eingeführt worden waren, wird „der Prozess gemacht“. Der Hinweis auf den „Wald hungernder Schlünde“ dient als Fingerzeig auf die soziale und intellektuelle Armut des Landes. Zensur und die Einschränkung der freien Meinungsäußerung sind die Ursache für den jugendlichen *Hunger* nach individueller und kollektiver Freiheit in ideologisch-politischer und gesellschaftlicher Hinsicht. Matute kritisiert die repressive Struktur der franquistischen Diktatur somit in zweifacher Hinsicht: Zum einen die aktiv ausgeübte Unterdrückung durch Gerichtsverfahren und Sanktionsmaßnahmen und zum anderen die dem System immanente, wie etwa die Begrenzung der Vielfalt unterschiedlicher Ansichten. Gleichzeitig legt sie damit auch Zeugnis ab von der Existenz des politischen Widerstands, dessen verschiedene Gruppierungen u. a. im Bereich der Universitäten, der katholischen Kirche, der Arbeiterschaft und der politischen Klandestinität entstanden waren. Auch die Repressionen des Regimes können nicht verhindern, dass die zunehmende Unzufriedenheit mit den Verhältnissen zum Ausdruck gebracht und Verbesserungen gefordert werden. So manifestiert sich in den Widerstandsaktionen u. a. der Verlust von Macht und Kontrolle des

---

<sup>704</sup> Lt (1996: 103). Die durch Fettdruck markierten Streichungen entsprechen der selbstzensurierenden Änderung der Autorin.

Regimes. Eben diese Anspielung auf die innenpolitische Situation sieht sich durch die Zensur des Satzes beeinträchtigt. Die von Matute allmählich angelegte, sich zunehmend steigernde Kritik an den herrschenden Verhältnissen verliert durch die Streichung ihren Kulminationspunkt. War vorher nur von Streiks die Rede, so stellt die Beschreibung, in der die Protestierenden das Unterdrückungsorgan angreifen, die nächste Stufe der Eskalation dar. Weitergeführt wird dies im OT<sub>A</sub> durch den zensierte Satz, in dem von den angeklagten und eingesperrten Jugendlichen berichtet wird.<sup>705</sup> Zwischen diese Informationsfragmente zur diktatorischen Realität werden immer wieder Gedanken Isas eingeschoben, die mit ihrer Beziehung zu Mario oder ihrem Alltag zu tun haben. Es ist diese narrative Konstruktion, in Form unverbundener Juxtaposition unterschiedlicher Reflexionslinien, die letztlich die Zensur ‚begünstigt‘, da sich an den entstandenen Texträndern der getilgten Passage keine formalen oder inhaltlichen Inkongruenzen feststellen lassen: „En la oficina, leía los periódicos de la mañana. Detrás de cada gacetilla, de cada noticia, de cada proceso, vagaba la sombra de Mario; aunque no tuviera directa relación con él. Isa cerraba los ojos.“<sup>706</sup> Der zensurbedingte Übergang von der erlebten Rede Isas zur Beschreibung einer Handlung durch den übergeordneten Erzähler („cerrar los ojos“) entspricht der narrativen Struktur des Romans und bedarf deswegen keiner weiteren Änderung durch die Autorin.

Ganz anders ist das bei der dritten Zensurempfehlung Iglesias Lagunas. Die unmittelbare Textumgebung mit dem gestrichenen Satz liest sich hier wie folgt:

Un día se desbordó el río, inundó las cuevas, y flotaron, agua abajo, cadáveres oscuros, hinchados, pestilentes. Hombres, mujeres, niños; y una vaca, como bíblica maldición, panza arriba en el agua roja. Ese era el tercer mundo de Isa.) [~~„Los niños pierden cursos, matrículas, riñen con la familia, defienden derechos, claman justicia.“~~] Mario está allí, es la casa señalada, con su bonita voz despaciosa, sus proyectos tan bien estructurados como una hermosa ciudad. Cada una de las palabras de Mario, es como una piedra de su arquitectura armónica, perfecta. Los muchachos tienen buen maestro.“ Isa busca inútilmente su risa irónica, ama un complejo de palabras; ciudades, murallas, bosques, llanuras de palabras. Hace mucho tiempo que la aburren, con su idioma ininteligible. Mario es simplemente el hombre que ella eligió, que ella ama. „Nunca se sabe por qué se ama“, piensa.<sup>707</sup>

Matute kommt auch an dieser Stelle zunächst der Anweisung des Zensors nach und eliminiert den bemängelten Satz. Allerdings belässt sie es nicht bei der Tilgung, sondern wendet

<sup>705</sup> Das im Text verwendete Wort „niños“ wird hier als Jugendliche übersetzt, da es sich um Studenten handelt.

<sup>706</sup> Lt (1996: 103).

<sup>707</sup> AGA-Druckfahnen (zensiert) Lt (1969: 51).

zudem das Verfahren der Permutation an, indem sie die zensierten Textelemente in leicht modifizierter Form drei Sätze später wieder in den Textverlauf einfügt. In der gedruckten Fassung von *La trampa* heißt es nun:

Un día se desbordó el río, inundó las cuevas, y flotaron, agua abajo, cadáveres oscuros, hinchados, pestilentes. Hombres, mujeres, niños; y una vaca, [*panza arriba*] como bíblica maldición, [~~*panza arriba*~~] en el agua roja. Ése era el *tercer mundo* de Isa.) [~~„Los niños pierden cursos, matrículas, riñen con la familia, defienden derechos, claman justicia.“~~] Mario está allí, [~~*es*~~] en la casa señalada, con su bonita voz despaciosa, sus proyectos [~~*tan bien*~~] estructurados como una hermosa ciudad. Cada una de las palabras de Mario[?] es como una piedra de [~~*su*~~] *esa* arquitectura armónica, perfecta. „Los muchachos tienen buen maestro.“ [**Pueden perder cursos, matrículas, reñir con la familia, defender derechos que les atañen o no les atañen... Mario está allí, al fondo del escenario.**] Isa busca inútilmente su risa irónica[?]; *no ama a un hombre*: ama un complejo de palabras[?], ciudades, murallas, bosques, llanuras de palabras. Hace mucho tiempo que la aburren, con su idioma ininteligible. *Pero*-Mario, *ahora*, es simplemente el hombre que ella eligió [~~*que ella ama*~~]. „Nunca se sabe por qué se ama“[~~*piensa*~~].<sup>708</sup>

Auch hier lassen sich an den Rändern der zensierten Passage keine Unregelmäßigkeiten in Textkohäsion und -kohärenz wahrnehmen. Wie schon bei der zweiten Streichung ist der Eingriff aufgrund der erzählerischen Konstruktion auch ohne anpassende Veränderung der Autorin für den Leser nicht erkennbar. Da in den zensierten Fahnenabzügen nur am Satzanfang der gestrichenen Passage Anführungsstriche gesetzt sind, ist nicht klar, ob es sich dabei ursprünglich um ein Zitat handelt, das in Isas Gedanken auftaucht. In der unmittelbaren Umgebung der zensierten Passage werden unterschiedliche Reflexionsstränge der Figur dargestellt. Sollte der gestrichene Satz mit dem Hinweis auf die rebellierenden Jugendlichen nicht als Zitat gedacht gewesen sein, so handelt es sich um die Fortführung des inneren Monologs Isas, der auch im Anschluss beibehalten wird, wo sich ihre Gedanken erneut Mario zuwenden. Die Änderungen, die Matute an den gestrichenen Textelementen vornimmt, um sie einige Sätze später wieder in den Text zu integrieren, umfassen die Tilgung des Subjekts „los niños“, da sich der zensierte Satz in seinem neuen Kontext auf die zuvor genannten „muchachos“ bezieht. Auf syntaktischer Ebene hat die Einfügung des Modalverbs „können“ zur Folge, dass alle folgenden Verben in Infinitivform erscheinen. Inhaltlich werden dadurch nun aus Feststellungen („pierden cursos“) Möglichkeiten („pueden perder cursos“). Die Autorin

<sup>708</sup> Lt (1996: 104) [Hervorhebung im Original].

verzichtet zudem auf das letzte Aufzählungselement „claman justicia“, was als selbstensorische Maßnahme gewertet werden muss.<sup>709</sup> Stattdessen konkretisiert sie den Teil, in dem die von den Jugendlichen verteidigten Rechte beschrieben werden („defender derechos que les atañen o no les atañen...“). Durch die drei Auslassungspunkte am Satzende überlässt sie die weiterführende Aufzählung dieses Gedankens dem Leser. Der folgende, zusammen mit der Permutation eingefügte neue Satz („Mario está allí, al fondo del escenario“) verbindet die Erinnerung an die Widerstandsaktivitäten mit Mario, der nun als Drahtzieher im Hintergrund identifiziert und so explizit mit den Protesten gegen das Regime in Verbindung gebracht wird. Diese zuvor nur angedeutete Relation wird durch die zensurbedingten Veränderungen der Autorin nun ausdrücklich erwähnt, was einen qualitativen Unterschied zum OT<sub>A</sub> darstellt. Von dieser direkten Verknüpfung wird im verbleibenden Teil des Kapitels nicht wieder gesprochen, so dass dem Text hier tatsächlich eine neue Bedeutungsnuance eingefügt wurde, die aus textkohäsiver und –kohärenter Sicht nicht unbedingt erforderlich gewesen wäre.

Die vierte Zensurempfehlung betrifft den vorletzten Satz des neunten Kapitels. Inhaltlich wird zwischen der dritten und vierten Zensorenintervention von der Absicht Isas berichtet, Mario heiraten zu wollen.<sup>710</sup> Danach denkt sie an ihre Eltern: Den verstorbenen Vater, der im Bürgerkrieg verletzt worden war und die davon zurückgebliebene Narbe stolz zur Schau getragen hatte, und die Mutter, die die ihm hierfür verliehene Tapferkeitsmedaille seit seinem Tod wie einen Schatz hütet.<sup>711</sup> Am Ende dieses Abschnitts erinnert sich Isa an ihren Ex-Freund Jacinto, der sie nach vier gemeinsamen Jahren verlassen hatte, um eine Andere zu heiraten. Der letzte Absatz des Kapitels beschreibt den Moment vor dem Einschlafen:

Antes de dormirse, resigue una luz difusa, que flota, desde el marco de la ventana al techo. Los ruidos se han amortiguado, la gente de la casa se dedica, placentera o aburridamente, a la tarea de alimentarse. [~~„Mi historia piensa se parece un poco a la de un desdichado país, mal gobernado, hambriento, pobre, bello...“~~] He topado con el hombre que necesito.<sup>712</sup>

Auch hier zeigen die Spuren des Gutachters, wo genau seine Toleranzgrenze überschritten wurde. In eckige Klammern gesetzt und zweifach durchgestrichen sind die Textelemente „mal

<sup>709</sup> Sollte die Zensur bei der Kontrolle der gestrichenen Textpassagen vor allem wegen der räumlichen Nähe auf diese permutierten Textteile aufmerksam werden, so hätte die Autorin zumindest deren kritisches Potential entschärft.

<sup>710</sup> „[...] ha empezado la Caza“. AGA-Druckfahnen (zensiert) Lt (1969: 51) und Lt (1996: 104).

<sup>711</sup> AGA-Druckfahnen (zensiert) Lt (1969: 52) und Lt (1996: 105).

<sup>712</sup> AGA-Druckfahnen (zensiert) Lt (1969: 52).

gobernado, hambriento“. In einem zweiten Schritt hat er dann den gesamten Satz vollständig gestrichen, mit runden Klammern markiert und am rechten Textrand markiert. Es ist an dieser Stelle wiederum die kritische Schilderung der franquistischen Wirklichkeit, die er als inakzeptabel erachtet. Dabei sind es vor allem die Hinweise auf die schlechte Regierungspolitik und die sich daraus ergebenden negativen Konsequenzen für die Ärmsten der Bevölkerung, die in jedem Fall getilgt werden müssen. Die Beschreibung der nach wie vor schlechten Versorgungslage der sozial Marginalisierten im Spanien der 60er Jahre passt nicht in das Bild von liberaler Modernität, das das Regime nach außen hin zu präsentieren versucht. Deswegen verwundert es auch nicht, dass die Haltung Iglesias Lagunas hier an ein Zensurkriterium erinnert, das in der unmittelbaren Nachkriegszeit angewendet, aber ab Anfang der 50er Jahre nicht mehr berücksichtigt wurde: Die Zensur von ‚zu‘ realistischen Beschreibungen. Bei Knetsch heißt es zu diesem Tabu:

Die *Darstellung der Wirklichkeit* sollte möglichst dem Harmonie- und Moralbild des Franquismus entsprechen: unpolitisch, positiv, harmlos. Beanstandet wurden grausame Morde, Schilderungen brutaler Gewalt, ein ‚pessimistisches Lebensgefühl‘ [...] Was nicht existieren sollte in dieser Welt, machten die Striche der Zensoren inexistent.<sup>713</sup>

Bei der Untersuchung von Zensurfällen ab 1966 kommt Knetsch zu dem Ergebnis, dass kritische Äußerungen zum politischen Tagesgeschehen weniger zensiert wurden als noch 1961. Themen wie die Studentenunruhen oder die Benachteiligung der Frau in der spanischen Gesellschaft (wie in *La trampa*) wurden inzwischen sogar in der Presseberichterstattung geduldet. Entscheidend war dabei aber nach wie vor, dass dem Regime keine direkte Verantwortung für die Missstände zugewiesen wurde. Diese Grenze der zensorischen ‚Toleranz‘ lässt sich für *La trampa* bestätigen. Bei der zweiten und vierten Streichungsanweisung ist es eben der Umstand, dass die beschriebenen ‚Zustände‘ in direkten Zusammenhang mit dem Regime gebracht werden, der den Zensor zum Eingreifen bewegt. Etwas willkürlicher mutet in dieser Hinsicht die dritte Streichung an, wo nicht direkt gesagt wird, dass die Regierung den Jugendlichen ihren Anspruch auf Recht und Gerechtigkeit untersagt. Dennoch stufen sowohl Iglesias Laguna als auch García Sánchez-Marín diesen Satz als Verstoß gegen die etablierten Zensurgrenzen ein.

---

<sup>713</sup> Knetsch (1999: 86) [Hervorhebung im Original].



Auf die vierte Streichung reagiert Matute wie schon zuvor: Sie eliminiert die zensierte Textpassage, um sie dann als letzten Satz des vorhergehenden Absatzes wieder in den Text einzufügen. Allerdings entschärft sie auch hier den kritischen Gehalt der Aussage, indem sie eben die Textelemente tilgt, die auf die Verantwortlichkeit der Regierung anspielen. So wird aus „Mi historia –piensa– se parece un poco a la de un desdichado país, mal gobernado, hambriento, pobre, bello...“ nun „Mi historia parece la historia de un país pobre, bello pero desdichado“.<sup>714</sup> Im Zuge dieser Änderung streicht Matute auch den letzten Satz des Kapitels („He topado con el hombre que necesito.“), so dass die Textumgebung nach der zensurbedingten Eliminierung, den Modifikationen des zensierten Satzes und der Permutation nun wie folgt lautet:

[↗]Probablemente Jacinto se ha casado ya. Quizá ya piense que metió la pata, quizás esté desolado. O acaso esté contento, y pertenezca a una Asociación de Jóvenes Honestos, Buenos Padres, Buenos Esposos, Buenos Creyentes (e incluso haga apostolado). Quizá tenga un 600, o un 1100, o qué sé yo. La gente, al fin, consigue lo que quiere. Lo que a veces, secretamente, quiere. Lo que a veces, inconfesablemente, quiere[?] ([~~t~~]la miseria, la opulencia, el 600, *el matrimonio* o la Comunión de los Santos. A saber...)[↖]. **[Mi historia parece la historia de un país pobre, bello pero desdichado.]**

Isa apaga la luz y empieza a desnudarse. Un pensamiento extraño, un súbito desaliento, la invade. „No hay que dejarse mecer por alucinaciones. La premonición, tontería pura.“ Antes de dormirse, resigue una luz difusa, que flota, desde el marco de la ventana al techo. Los ruidos se han amortiguado, la gente de la casa se dedica, placentera o aburridamente, a la tarea de alimentarse. [~~„Mi historia –piensa– se parece un poco a la de un desdichado país, mal gobernado, hambriento, pobre, bello...“~~]-**[He topado con el hombre que necesito.]**<sup>715</sup>

Textkohäsion und –kohärenz sehen sich auch durch diesen Eingriff nicht beeinträchtigt. Im OT<sub>A</sub> hatte Matute nach der Beschreibung des abendlichen Rituals einen letzten Wechsel der narrativen Fokussierung zurück zum Bewusstsein Isas vorgenommen, wobei der zensierte Satz Bestandteil dieser Introspektion war. Durch die Tilgung enden Abschnitt und Kapitel nun mit der Beschreibung der nächtlichen Atmosphäre. Der zensierte und selbstzensierte Satz fügt sich in der V<sub>A1</sub> am Ende des vorangehenden Abschnitts sowohl formal als auch auf der Ebene des Geschehens nahtlos in den Text ein. Inhaltlich passt er hier sogar fast besser in den Textverlauf als im OT<sub>A</sub>, fungiert der umgeformte Satz nun doch als eine Art Resümee des zuvor Geschilderten. Die von Matute vorgenommenen Veränderungen umfassen zunächst einmal die

<sup>714</sup> Lt (1996: 106).

<sup>715</sup> Lt (1996: 106).

Streichung des Hinweises auf die Erzählerfigur („piensa“). Der kann hier entfallen, da durch die vorherigen Sätze bereits klar ist, dass es sich um Gedanken Isas in Form eines inneren Monologs handelt. Matute tilgt zudem das relativierende Adjektiv „un poco“, so dass die „Geschichte“ Isas nun voll und ganz die „eines armen, schönen und unglücklichen Landes“ ist. Was vorher als Aufzählung von positiven und negativen Qualitäten angelegt war („un desdichado país, mal gobernado, hambriento, pobre, bello“), wird nun zu einer kontrastiven Beschreibung („un país pobre, bello pero desdichado“). Neben der Eliminierung der Kritik am Regime („mal gobernado, hambriento“) streicht Matute auch die drei Auslassungspunkte und damit die implizite Aufforderung an den Leser zu weiteren Assoziationen. Was die narrative Struktur des Textes mit den permanenten Wechseln zwischen Argumentationslinien, Gedanken, Erinnerungen und den verschiedenen zeitlichen Erzählebenen betrifft, so verändert die Anpassung der Autorin an dieser Stelle die systematische Juxtaposition, so dass die Textpassage in dieser Hinsicht nun einfacher wirkt. Einen nachhaltigen Effekt hat das nicht, der Autorin schenkt es aber das befriedigende Wissen, sich, wenn auch in eingeschränktem Maße, erfolgreich gegen die Zensur zur Wehr gesetzt zu haben.

Die fünfte Zensurempfehlung Iglesias Lagunas betrifft das zehnte Kapitel. Auf inhaltlicher Ebene wird dort aus der Erzählperspektive Bears von den Vorbereitungen des geplanten Mordanschlags berichtet. Der Weg vom Familienanwesen bis zu dem Café, wo das Attentat stattfinden soll, wird von ihm mehrmals mit dem Auto abgefahren. Dafür muss ihm der alte Gärtner seiner Großmutter jedes Mal das Garagentor öffnen, was Bear aus verschiedenen Gründen wütend macht. Hier nutzt Matute die Beschreibung seines Ärgers zur Überleitung an eine Erinnerung, die mit seiner Beteiligung an politischen Protesten zu tun hat. Bei einer dieser Aktionen war er verhaftet, kurz darauf aber wieder auf freien Fuß gesetzt worden, wobei er in dem Moment der Freilassung eben diese Art der Wut verspürt hatte. Genau an dieser Stelle befindet sich die letzte empfohlene Streichung des Zensors:

A nadie se le ocurría engrasar los goznes de las puertas. Tampoco las del garaje. „Sólo lo usa el señorito Borja, cuando viene...“, murmuraba el anciano, sin que nadie le preguntara nada. Una vez se agachó, con mano temblorosa iba a recoger un trapo, y limpiar el polvo. Bear se lo arrebató, en brusquedad. Cuando veía inclinarse al anciano le nacía una sorda irritación, contra el mismo anciano. „Una paradójica compasión, la mía“ se dijo. Lo cierto es que odiaba igualmente la compasión, la vejez, la humillación y la miseria. ¿Era eso la justicia? Esperaba que no. ~~[(Cuando, en aquella ocasión, al salir de la Escuela les detuvieron a los cinco — a él, a Luis, a Enrique y los otros dos — y a él casi enseguida, le dejaron en libertad, sin muchas complicaciones, sintió la misma clase de ira.)~~

~~„Un día acabará todo esto“~~] Notó el viento en la cara, fresco, vivo. El viejo Citroën descapotable, parecía, inesperadamente; volar. „No es tan malo“, se dijo, con alivio.<sup>716</sup>

Auch hier geben die Gutachterspuren im Text genauen Aufschluss über die zensorischen Grenzen. In eckige Klammern gesetzt und zweimal durchgestrichen ist der zweite Satz „«Un día acabará todo esto».“ Wie schon zuvor weitet Iglesias Laguna seinen Eingriff dann aber auch auf den vorhergehenden Satz aus.<sup>717</sup> Der Grund für diese Streichung liegt auf der Hand, kann „«Un día acabará todo esto»“ doch als Anspielung auf das Ende der franquistischen Diktatur gelesen werden. Beim vorhergehenden Satz ist es erneut die dargestellte Repression des Regimes gegen die Protestierenden, die den Zensor zum ‚Rotstift‘ greifen lässt. Dieser letzte zensorische Eingriff folgt dabei der Argumentationslinie, die schon bei der zweiten Intervention zur Eliminierung geführt hatte. Die aktuelle Wirklichkeit des franquistischen Alltags war auch hier zu genau und zu direkt dargestellt worden, als dass Iglesias Laguna dies unbeanstandet hätte passieren lassen können. Umso mehr erstaunt es deswegen, dass der Sektionsleiter dieser Empfehlung des Zensors nicht folgt. Die Andeutung des Endes der Diktatur im zweiten Satz ist so eindeutig, dass dessen Streichung aus der Sicht der Zensur absolut gerechtfertigt erscheint. Bei dem vorhergehenden Satz könnte die Tatsache, dass Bear schon sehr bald nach seiner Verhaftung wieder freigekommen war, als ‚milderndes‘ Argument dafür angeführt werden, diesen nicht zu tilgen. Dennoch wird auch hier das repressive Vorgehen gegen die politische Opposition dargestellt, was zwei Seiten zuvor Grund für die Eliminierung der zweiten bemängelten Textpassage gewesen war. Auch der Vergleich der fünften mit der ersten Streichungsempfehlung, die von García Sánchez-Marín ebenfalls zum Druck autorisiert worden war, kann dessen Entschluss nicht erklären. Denn bei der ersten zensorischen Beanstandung war zwar ein eindeutiger Autoritätsverlust der repressiven Ordnungsmacht beschrieben worden, die Gewalt ging dabei aber von den Jugendlichen aus. Bei der letzten Intervention hingegen wird nicht nur eine repressive Maßnahme gegen non-konforme Bürger geschildert, sondern auch das (dekadente) Ende des Regimes angedeutet. So lässt sich an dieser Entscheidung des Sektionsleiters eine gewisse zensorische Willkür zugunsten des Textes nachweisen. Diese Passage entspricht somit bis auf einige wenige Selbstkorrekturen der Autorin der Fassung des OT<sub>A</sub>:

---

<sup>716</sup> AGA-Druckfahnen (zensiert) Lt (1969: 53).

<sup>717</sup> Den streicht er einmal vollständig durch und markiert dessen Anfang mit einer runden Klammer sowie auch einem vertikalen Anstrich am rechten Textrand.

A nadie se le ocurría engrasar los goznes de las puertas. Tampoco las del garaje. „Sólo lo usa el señorito Borja, cuando viene...“, murmuraba el anciano, sin que nadie le preguntara nada. Una vez se agachó, con mano temblorosa: iba a recoger un trapo[7] y limpiar el polvo. Bear se lo arrebató, [en] con brusquedad. Cuando veía inclinarse al anciano le nacía una sorda irritación[7] contra el mismo anciano. „Una paradójica compasión, la mía“, [~~se dijo~~] pensó: Lo cierto es que odiaba igualmente la compasión, la vejez, la humillación y la miseria. ¿Era eso la justicia? Esperaba que no. (Cuando, en aquella ocasión, al salir de la Escuela, les detuvieron a los [~~conco~~] cinco-a él, a Luis, a Enrique y los otros dos-, y a él, casi enseguida, le dejaron en libertad, sin muchas complicaciones, sintió la misma clase de ira.) „Un día acabará todo esto“. Notó el viento en la cara[7]; fresco, vivo. El viejo Citroën descapotable, [~~parecía~~] inesperadamente[7], parecía volar. „No es tan malo“, [~~se dijo~~] murmuró con alivio.<sup>718</sup>

#### 6.4.1.2 Zensursensible Themen

Was die moralischen Kriterien betrifft, so war die Zensur Ende der 60er Jahre sehr viel lockerer geworden. Vergleicht man *La trampa* in dieser Hinsicht mit *Los Abel*, wo die Beschreibung leidenschaftlicher Kuss-Szenen noch den Eingriff des Zensors auf den Plan gerufen hatte, oder mit *Los hijos muertos*, wo u. a. die Aufforderung zum sexuellen Akt gestrichen worden war, so lässt sich die sukzessive Verschiebung der zensorischen Toleranzschwelle deutlich wahrnehmen. Davon zeugen auch die folgenden Textbeispiele.

„Gewagte“ Schilderungen werden in *La trampa* hauptsächlich aus der Erzählperspektive Isas dargestellt. Im Kapitel sieben des zweiten Teils wird z. B. beschrieben, wie sie als Jugendliche<sup>719</sup> in der abonnierten Zeitschrift eines Dienstmädchens eine erotische Verführungsszene liest. Deren Handlung wird langsam entwickelt und detailliert geschildert.<sup>720</sup>

<sup>718</sup> Lt (1996: 109).

<sup>719</sup> Sie ist zu diesem Zeitpunkt zwischen 13 und 14 Jahre alt. Vgl. Lt (1996: 181).

<sup>720</sup> „A juzgar por lo leído, la seducción estaba constituida por rígidos cánones y circunstancias –aún dentro de la más variada gama de fantasías eróticas–; a saber: hombre adinerado, entrado en años, deseaba –con furor más allá de toda razonable explicación– poseer, contra viento y marea, el cuerpo joven mórbido, virginal y económicamente débil de joven ignorante, intrínsecamente buena, pero abocada a sacrificarse en aras del bienestar (o la salud) de otro ser aún más desdichado. [...] Las consecuencias de este sacrificio eran presumibles: la vesánica falta de escrúpulos, la crueldad de los hombres de apetitos desordenados y bolsa repleta llegan a extremos estremecedores. Aunque, en vela por las buenas costumbres, la seducción se producía de forma que repudiese los delicados sentimientos de las lectoras. [...] Aun cuando los años despojaron a Isa de semejantes credulidades, esta escena persistió, flotó, aunque vaga y distante, en las brumas de las desventuras de Adán y Eva y sus expulsión del Paraíso; junto a la imagen del Ángel de la Guarda, vuelto cara a la pared, llorando el primer pecado mortal de su encomendada: pecado que, desde luego, atentaba contra el sexto mandamiento.“ Lt (1996: 183-184).

Ohne Übergang verbindet sich diese Erinnerung Isas mit den Gedanken an die „servicios especiales“, um die sie ihr Vorgesetzter Jaime im Verlag zuweilen aufgrund besonders dringender Aufträge bittet. Eines Tages wird sie bei einer dieser Sonderschichten von ihm verführt. Schockiert ist sie dabei mehr von der Vorgehensweise ihres Chefs als von der Tatsache an sich, hatte sie sich doch aufgrund der jugendlichen Lektüre ein ganz anderes Bild von erotischer Annäherung gemacht:

Algo parecido a una insulsa protesta [...] sacudió únicamente el estupor ante la errónea creencia de que se trataba de un trabajo honesto y eficiente, cuando don Jaime –de pronto Jaime a secas– se inclinó hacia ella, y en vez de exponer una opinión absolutamente laboral, le propuso llanamente irse con él a su *estudio*. Sin aparente exaltación, ni el supuesto [...] furor lúbrico en ojos enrojecidos, Jaime, con mirada reposada, agrandada por los lentes de aumento, manifestó, con precisión no exenta de homenaje, lo mucho que apreciaba el contorno de sus piernas, de sus labios y alguna evidencia más. Luego, insinuó la posibilidad de alegrar la fastidiosa vida de una muchacha tan pobre, tan mal vestida y tan bella, con los atributos y accesorios a que, sin duda alguna, tenía merecido derecho.<sup>721</sup>

Jaime, der einige Zeilen später als fünfzigjähriger Mann mit Frau und Kindern beschrieben wird, fährt mit Isa in sein Studio: „El primer beso de Jaime [...] fue un beso dulce, cálido, y (si fuera posible desbrozarlo de toda alusión incestuosa) casi paternal.“<sup>722</sup> Die Darstellung der fast „inzestuösen“ Natur dieses ersten Kusses ist für Iglesias Laguna hier ebenso unproblematisch wie die zusammenfassende Beschreibung der von da an regelmäßig stattfindenden Treffen.<sup>723</sup> Auch die Feststellung Isas, dass ein „anständiges“ Leben weniger durch moralische denn durch sozio-ökonomische Parameter konditioniert sei, bemängelt der Zensor nicht.<sup>724</sup> Das Gleiche gilt für die Textstelle, in der erzählt wird, wie Isa sich für Mario prostituiert, um ihn vorzeitig aus dem Gefängnis freizubekommen:

---

<sup>721</sup> Lt (1996: 184-185) [Hervorhebung im Original].

<sup>722</sup> Lt (1996: 186).

<sup>723</sup> „Sadismos, abyecciones, brutalidades sin fin, etc., no eran demasiado compatibles con las horas de sano esparcimiento, en el pequeño y nada extravagante *estudio* [...] de un hombre que sabía apreciar el valor de la juventud y la belleza; un hombre aún joven, a su vez, para apreciarla plazeramente; pero, indudablemente, en una edad no partidaria de excesos“. Lt (1996: 186). Die ‚fortschrittliche‘ Haltung des Zensors in dieser Hinsicht, wie sie bereits in seinem Artikel zur spanischen Moral zum Ausdruck gekommen war, sieht sich hier bestätigt.

<sup>724</sup> „«Indecente [...], indecente es atravesar el mundo como aquellos pobres canes que, entre silbidos y pedradas, perseguían un roído hueso a lo largo de los descampados.» Decente, por el contrario, era despertar en un día limpio de las angustias de fin de mes, de las facturas impagadas, de humillantes remiendos, ya incalificables.“ Lt (1996: 187).

Isa [...] no desea asomarse de nuevo al agujero que se abrió aquel día (mucho después, en víspera del proceso, cuando fue otra vez en busca de Jaime). „Jaime no fue malo, tampoco, en ese momento. Un poco sarcástico, sólo. Pero lo mínimamente sarcástico que se puede ser en una situación parecida...“ No fue humillante [...] El gran bache fue otro: el que se abrió el día en que empezó a intuir, a comprender, a saber, que Mario no era ignorante de sus intrigas, que Mario aceptaba, y tal vez aprobaba. A Mario no le importaba que ella buscara a Jaime: que Jaime hubiera usado toda su „influencia“. <sup>725</sup>

Auch die Themen Trennung und Scheidung stellen für die Zensur der 60er Jahre keinen Tabubruch mehr dar, <sup>726</sup> und selbst die Nutzung ‚anstößiger‘ Begriffe hat in *La trampa* keine zensorischen Eingriffe zur Folge. Der Begriff „puta“, der elf Jahre zuvor in *Los hijos muertos* durchgehend zensiert worden war, wird hier problemlos zum Druck autorisiert. <sup>727</sup> In einem der Kapitel, das aus der Erzählerperspektive Bears geschildert wird, werden in einem Absatz kurz hintereinander die Wörter „hijo-puta“ und „puta“ verwendet, <sup>728</sup> was vom Zensor ebenfalls unkommentiert geduldet wird.

Erstaunlich ist die Tatsache, dass auch verschiedene Hinweise auf die Existenz der Zensur nicht geahndet wurden. Die Kontrollinstanz, die durch das Kriterium der Angriffe auf das Regime und seine Institutionen ‚geschützt‘ war, wird in diesem Roman an zwei Stellen direkt erwähnt. In beiden Fällen ist es die Erzählerperspektive Isas, durch die auf diese Dienststelle des franquistischen Systems hingewiesen wird. Im dritten Kapitel des ersten Teils erinnert sich die Figur an ihre Jugend und erwähnt dabei u. a. die Tatsache, dass alle Kinofilme die Zensur durchlaufen mussten: „Ya están olvidados los interrumpidos estudios (*por falta de medios económicos*), los sueños de grandeza, el empacho banal y desordenado de lecturas, el cine censurado, el novio.“ <sup>729</sup> Im fünften Kapitel des zweiten Teils wird im Zusammenhang mit der Beschreibung Jaimes auf die literarische Zensur hingewiesen. Isa kommt an dieser Stelle der Kommentar eines Kollegen in den Sinn, der Jaime um seinen Einfluss beneidet:

<sup>725</sup> Lt (1996: 229). Die intimen Szenen von Isa und Mario sind allesamt so beschrieben, dass sie auch eine rigidere Zensur wie die von 1958 eingriffslos überstanden hätten.

<sup>726</sup> Vgl. Lt (1996: 212).

<sup>727</sup> An einer Stelle sagt Isa über sich selbst z. B.: „No era una puta, era sólo una fresca. Eso daba personalidad, y se sentía, así *uropeizada*.“ Lt (1996: 46) [Hervorhebung im Original].

<sup>728</sup> „[...] alguno pensará: *vaya hijo-puta*... Cuánta inexactitud, a decir verdad, en cada afirmación. [...] Y mamá no es una puta; solo una buena mujer, madura, solitaria, inútil...“. Lt (1996: 247) [Hervorhebung im Original].

<sup>729</sup> Lt (1996: 46) [Hervorhebung im Original].

„Él sí que agarró un buen puesto, y aprovecha bien las oportunidades“, se burló Pelayo, mordaz.  
„Ese tipo está aquí con un sueldo que ni puedes tú soñar, rica: él es quien resuelve todas las papeletas, censura y todo eso... Menudo tío. Claro, con su otro cargo, cualquiera podría. El mundo es de ellos.“<sup>730</sup>

War die zensorische Haltung auch bei diesem Aspekt toleranter geworden? Nach den Erkenntnissen von Knetsch stellt dieses Thema mindestens bis Mitte der 60er Jahre ein Tabu dar.<sup>731</sup> Iglesias Laguna selbst hat nur knapp drei Wochen nach der Erstellung des Gutachtens für *La trampa* zwei Streichungen in den einführenden Texten von Entrambasaguas für den elften Band der Reihe *Las mejores novelas contemporáneas* vorgeschlagen, eben weil dort die Zensur erwähnt wird.<sup>732</sup> Tatsächlich kommt der Sektionsleiter diesen empfohlenen Streichungen aber nicht nach, was zumindest für diesen Zeitpunkt auf eine Lockerung der Zensur in dieser Hinsicht hindeutet. Diese ‚entgegenkommende‘ Haltung von García Sánchez-Marín entspricht auch den Informationen, die Knetsch im Hinblick auf die allgemeine zensorische Strenge für den Zeitraum ab 1966 zusammengetragen hat: Nur noch 43 % aller empfohlenen Streichungen wurden wirklich autorisiert. Als Ursache dafür nennt sie u. a. das Inkrafttreten des neuen Pressegesetzes, in dessen Zuge nun häufiger zu strenge Urteile der *Lektoren* revidiert wurden.<sup>733</sup> Die Nichtbeanstandung der genannten Textstellen in *La trampa* bestätigt diese Entwicklung hin zu mehr Toleranz. Bleibt die Frage, warum der Gutachter dieselbe Thematik bei dem Sammelband dennoch moniert. Vergleicht man die beiden Textpassagen in *La trampa* mit den von ihm beanstandeten Stellen in den Einleitungen von Entrambasaguas, so handelt es sich bei ersteren um allgemeine Anspielungen auf die Zensur, wohingegen bei zweiteren auf konkrete Eingriffe der Behörde hingewiesen wird. Die unterschiedliche Reaktion des Zensors könnte durch diese inhaltliche Differenz erklärt werden. Möglicherweise manifestiert sich darin aber auch eine gewisse Unsicherheit des Gutachters angesichts der lockeren Handhabung dieses vormals absoluten Tabus.

Was die Lebenswirklichkeit der franquistischen Gesellschaft betrifft, so präsentiert Matute die ungeschönt. Das zeigt sich nicht nur in den drei Streichungen, sondern kann auch an anderen Passagen des Romans nachgewiesen werden. Aus der Erzählerperspektive Matias wird z. B. auf die sozialen Missstände (die der Grund für die zweite Intervention des Zensors sind) im

---

<sup>730</sup> Lt (1996: 162).

<sup>731</sup> Vgl. Knetsch (1999: 145), s. hierzu auch Knetsch (1999: 221).

<sup>732</sup> Vgl. hierzu die Folgegutachten für *Los hijos muertos* in Punkt 6.3.3 *Weitere Auflagen und Folgegutachten der Zensur*.

<sup>733</sup> Knetsch (1999: 217).

Leben von Kindern und Jugendlichen in ländlichen Regionen hingewiesen, deren Dasein durch Gewalt und Rückständigkeit geprägt ist:

Regresar al mundo donde las gentes no parecen excesivamente inclinadas a la felicidad; al lugar donde los niños pueden dejar las escuelas y empezar el trabajo a los once años; donde los niños pueden beber, en público, vino rojo y espeso, sin marca conocida; donde todavía se puede abofetear, o golpear, a los niños, sin contravenir la ley, sin demasiado miedo a su frustración o sus posibles inhibiciones. Donde aún hay niños que saben reírse bajo cada golpe, y se aprestan a robarnos el último vestigio de credulidad.<sup>734</sup>

Zuvor hatte Matute Mario über die Unterdrückung des einfachen Volks reflektieren lassen:

Yo sí he visto la sangre: destierros, bíblicas maldiciones, nada ha cambiado para el pueblo desde los tiempos en que sus hijos pasaban encadenados junto a las murallas, bajo la cruel mirada de los vencedores, conquistadores, reivindicadores, civilizadores... ¿Qué importan los nombres? Los mercaderes son siempre los mismos, amparados en cualquier ropaje.<sup>735</sup>

Der Begriff „vencedores“ kann dabei sowohl universal als auch auf den Franquismus bezogen gelesen werden, so dass das Bild archetypischer Unterwerfung hier mit der Realität des franquistischen Spaniens in Verbindung gebracht wird.

Politisch konnotierte Darstellungen der Aktualität finden sich in einer weiteren Passage, die in inhaltlichem Zusammenhang mit der dritten Zensorempfehlung steht. Dort beschreibt Bear die Auflehnung von Jugendlichen:

[...] los que perdemos el tiempo, los que no agradecemos lo regalado por nuestros mayores (*regalado*, no *ganado*, no *ganado*) no ganado con el sudor de nuestra frente [...] Perdemos el tiempo, en verdad, frente a vuestra sociedad-ideal mercantil en constante competencia, lucha y división.

Im Anschluss daran wird das Leitmotiv Bears wiederholt und mit einem Fragment aus der oben genannten Streichung („perder cursos“) verbunden:

---

<sup>734</sup> Lt (1996: 214).

<sup>735</sup> Lt (1996: 56-57).



¿Acaso los que perdemos el tiempo, los hosclos, los desagradecidos, los hijos privilegiados y descontentos; los que perdemos cursos, años (*irrecuperable es la edad juvenil, irrecuperable y sin remedio*, has dicho en alguna ocasión), y lo hemos recibido todo de hombres como tú, queremos ser hombres como tú?<sup>736</sup>

Auch an dieser Stelle nutzt Matute das Verfahren der Repetition zur assoziativen Verbindung von Personen und Motiven, um die zu vermittelnde Botschaft im Bewusstsein des Lesers zu verankern, was durch die Streichung zunichte gemacht wird. Neben den bereits erwähnten direkten Hinweisen auf die Studentenunruhen wird darüber hinaus die Verfolgung von Menschen angedeutet, die sich politisch-ideologischen ‚Illusionen‘ jenseits des vom Regime etablierten Dogmas hingeben:

En las casas viejas, en los pueblos que inundan la tierra árida, polvorienta, de mi país, siempre hay habitaciones cerradas y vacías; habitaciones condenadas que, un día aciago, marcado, sirven para que un hombre se oculte voluntaria o involuntariamente. Para que se encierre con sus descabellados sueños quirománticos, pervertida o desquiciadamente científicos.<sup>737</sup>

20 Seiten später greift Mario das Bild der „verschlossenen Räume“ wieder auf:

[...] pienso que mi país no es sólo una, ni dos, ni tres ciudades más o menos evolucionadas nos hallamos rebosantes, infestados de habitaciones estrechas, altas y cerradas, donde siempre es posible esconder a un fugitivo. [...] Mi país no son dos o tres bellas ciudades, mis compatriotas no son sólo mis amigos. Mis compatriotas cierran puertas, clavan ventanas, guardan celosamente el polvo, el podrido papel; para que las ratas pasten la hermosa, grave, señera caligrafía [...] Minas aún inexploradas de desprecio, de profunda sólida e insobornable ignorancia.<sup>738</sup>

An einer anderen Stelle berichtet Isa von dem Tag, an dem Mario aus dem Gefängnis entlassen wird, und schildert dabei den Alltag von Angehörigen inhaftierter Oppositioneller:

Estaba esperándole enfrente, en el bar, entre la barahúnda que tan bien conocía ya. [...] La cola, las mujeres, los niños correteando en traje de fiesta; diciéndose que, después de todo, era una mañana de domingo. El patio inolvidable. El color verde oscuro, la puerta gris, la pareja, el pasillo, el otro pasillo, la galería.<sup>739</sup>

---

<sup>736</sup> Lt (1996: 63-64) [Hervorhebung im Original]. Zu weiteren Hinweisen auf die oppositionelle Arbeiterbewegung vgl. Lt (1996: 65, 67, 91).

<sup>737</sup> Lt (1996: 147).

<sup>738</sup> Lt (1996: 167).

<sup>739</sup> Lt (1996: 228-229).

Dass es sich bei dem Rachebedürfnis von Mario nicht nur um eine persönliche Obsession, sondern um ein kollektives Phänomen handelt, das die spanische Gesellschaft auch Ende der 60er Jahr noch prägt, deutet die Autorin im achten Kapitel des ersten Teils an: „Junto a la venganza, la ingratitud fue algo más que una palabra. Las palabras sólo eran –son ahora, hoy mismos, en vísperas del desagravio– la sombra de una realidad muy conocida. La palabra venganza es el reflejo de una certidumbre, de una larga, espesa realidad.“<sup>740</sup>

Abschließend soll noch eine Passage aus dem ersten Kapitel des dritten Teils genannt werden, in der Matia sich einen Brief ihrer Ex-Schwiegermutter vorstellt. In diesem ‚berichtet‘ Beverly von ihrem Alltag an einer US-amerikanischen Universität: „Creo que por primera vez nuestros estudiantes universitarios empiezan a participar en la política del país, con todos los extremos de actitudes. Dile a Bear esto. Dile a Bear que en F. hay expresión libre de ideas. Hasta ahora no hemos tenido ‚riots‘.“<sup>741</sup> Die Erwähnung der Ideenfreiheit in den USA lenkt den Blick unweigerlich auf die Situation im franquistischen Spanien, wo es diese nur in sehr eingeschränktem Maße gibt. Mit der Verlegung dieses zensursensiblen Themas in ein anderes Land bedient sich Matute einer der klassischen Umgehungsstrategien der Zensur. Die Tatsache, dass sie diesen indirekten kritischen Hinweis auf die repressive Realität zusätzlich noch dadurch ‚schützt‘, dass sie ihn zum Gegenstand eines fiktiven Briefes macht, zeugt von ihrer Befürchtung, die zensorischen Tabugrenzen damit zu überschreiten.

Eine andere Facette der spanischen Realität stellt die Situation der Frauen in der machistisch-paternalistischen Gesellschaft des Franquismus dar. Beschrieben überwiegend aus der Figurenperspektive Isas, entsteht durch die Darstellung ihres kontinuierlichen Kampfes gegen die restriktiven gesellschaftlichen Konventionen und Rollenbilder ein sehr genaues Bild von der Unterdrückung der Frau.<sup>742</sup> Die Verknüpfung diktatorialer und weiblicher Lebensrealität findet sich in einer Passage des dritten Kapitels im ersten Teil des Textes:

Una mujer como yo, absurdamente educada –si es que he sido educada de alguna manera–, llega demasiado tarde a estas conclusiones.<sup>743</sup> Mario dice a menudo que mi tierra, mi mundo, son ásperos y dogmáticos: fervientemente ignorantes. Es extraño que a veces, como ahora, mirando esa pared, tenga la impresión de asistir a una lenta y cruelísima agonía. No amo a mi tierra, pero me siento

---

<sup>740</sup> Lt (1996: 95).

<sup>741</sup> Lt (1996: 196).

<sup>742</sup> Die literarische Qualität dieser Passagen wird von Iglesias Laguna in seinem Gutachten ausdrücklich hervorgehoben.

<sup>743</sup> Die Rede ist hier von ihrer Einsamkeit und fehlenden Empathie.

ligada a ella de forma irremisible; soy parte de ella, de sus montañas aislantes, de sus pobres ríos, de sus grandes nombres. Una mujer como yo, en este país, tiene poco que hacer. La soledad y la ignorancia son su patrimonio natural.<sup>744</sup>

Auf die mangelhafte weibliche Ausbildung geht im ersten Kapitel des ersten Teils auch die Erzählerfigur Matia ein:

(Mi educación intelectual no importó jamás, ya que una mujer no precisa de ciertos bagajes para instalarse dignamente en la sociedad que se me destinaba), mi formación de criatura nacida para entablar una lucha mezquina y dulzona contra el sexo masculino (al que, por otra parte, estaba inexorablemente destinada). Así pues, mis más importantes y permitidas armas fueron velos con que encubrir el egoísmo y la ambición, la ignorancia y el desamparo, la pereza y la sensualidad. Velos capaces de tamizar cualquier cosa, de forma que todo pueda parecer lícito o ilícito (según convenga a la ocasión).<sup>745</sup>

Als ironisches Beispiel für die gesellschaftlich gewünschte Ignoranz von Frauen kann die Beschreibung Emilias angeführt werden, die Matia ebenfalls im ersten Kapitel des Textes darbietet: „Sobre tía Emilia, obediente a la sutil orden que a su lado flotaba: ella no debía enterarse de nada. Era, al parecer, su misión en este mundo. Ser, según le correspondía, tonta, buena y resignada. Así, nada alteró el orden natural de las cosas.“<sup>746</sup> Isa, die sich gegen eben dieses ‚Schicksal‘ auflehnt und deswegen nach dem Tod ihres Vaters die Entscheidung trifft, in die Stadt zu ziehen, um dort zu arbeiten und ihren Schulabschluss nachzuholen, erntet von ihrer Mutter nur Vorwürfe:

„Pero ¿adónde irás, desgraciada, adónde? ¿Qué has de buscar por ahí, que no tengas aquí?“ [...] „¡Ay, ay, estas hijas de hoy día!“ Mamá, doña Dolores, las Anchorena, suspiraban con fruición, la miraban de reojo; premonitorias, justicieras, augurando un fin lógicamente siniestro para la indócil muchacha que no tenía el buen gusto de dejarse enterrar viva.<sup>747</sup>

Eine zweideutige Textstelle findet sich in einer Reflektion Matias über ihr Leben: „Yo sé muy bien, por qué razón no puedo desprenderme, ni me sabré ya desprender de la tiranía. He nacido en la tiranía, y en ella moriré. Tal vez, incluso, con cierta confortabilidad, suponiéndome exenta de toda culpa.“<sup>748</sup> Zunächst einmal referiert die Figur damit auf die Jahre, die sie im Haus ihrer

---

<sup>744</sup> Lt (1996: 50).

<sup>745</sup> Lt (1996: 24).

<sup>746</sup> Lt (1996: 17).

<sup>747</sup> Lt (1996: 157-158).

<sup>748</sup> Lt (1996: 20).

Großmutter unter deren autoritärer Aufsicht verbracht hatte. Auf einer zweiten Bedeutungsebene fungiert Doña Práxedes aber auch als Repräsentantin der ‚alten‘ Ordnung, so dass der Begriff „Tyrannei“ auf das diktatoriale System des Franquismus verweist. Die zweifache Unterdrückung der Frauen durch die Diktatur einerseits und die geschlechtsspezifische Drangsalierung andererseits reduziert den weiblichen Aktions- und Wirkungsradius massiv. Einsamkeit, Ignoranz und die vielfältigen Hindernisse im Hinblick auf eine eigenständige, selbstbestimmte Entwicklung werden hier als „natürliches“ weibliches Erbe dargestellt. Isa spricht in diesem Zusammenhang von einer „langsamen und grausamen Agonie“, was wiederum sowohl die Situation der Frauen als auch die der franquistischen Diktatur beschreibt. Eben diese Textstelle bildet den Ausgangspunkt für die dann folgenden Andeutungen des „dramatischen“ Niedergangs des Landes, die vom Zensor an zwei Stellen bemängelt wurden.

Als eines der wichtigsten Stilmittel in Textpassagen mit zensurkritischem Gehalt nutzt Matute die Ironie. An den Stellen, wo die gesellschaftliche Rolle und Funktion der Frau dargestellt wird, dient sie der Autorin zur Distanzierung und Entlarvung der Rückständigkeit der sozialen Konventionen. Ganz anders ist das jedoch bei der Beschreibung einiger männlicher Nebenfiguren, die im Text als Anhänger des Franquismus identifiziert werden. Hier verwendet Matute die Ironie zur überspitzten Charakterisierung der Protagonisten. Das ist beispielsweise bei Álvaro der Fall, dem Onkel Matias und Ehemann Emilias, der als großer Militär und Nationalheld in die Familienchronik eingegangen ist, von Matia aber wie folgt präsentiert wird:

Su larga cicatriz, su rostro enjuto, sus ojos aferrados a una idea rígida y escueta del mundo. [...] Este hombre de quien siempre oí feroces virtudes (tanto castrenses como civiles), estaba medio arruinado. [...] Lo cierto es que murió consecuente consigo mismo. En el suelo (como es de rigor), y a las puertas de Teruel. Contrariamente a los ejemplos de su vida, no hay nada atroz en esa muerte. Resulta una muerte natural, razonable.<sup>749</sup>

Ihr „großartiger Opa“,<sup>750</sup> verstorbener Ehemann von Doña Práxedes und, wie Álvaro der *nationalen* Seite zugehörig, wird als Mann mit verrückten Anwandlungen beschrieben. Seine homosexuelle Orientierung ist ein familiäres Tabuthema, weshalb nicht nur vermieden wird, über ihn zu sprechen, sondern auch die von ihm bewohnten Räume zu betreten. Matia, die sich als Kind vor ihm fürchtete, reflektiert nun aus der Perspektive der Erwachsenen „[...] pobre

---

<sup>749</sup> Lt (1996: 16-17).

<sup>750</sup> Lt (1996: 13).

abuelo, seguramente maltratado, homosexual, infinita, atterradoramente solo; solo en esta isla, en este mundo.<sup>751</sup> [...] Nadie abrirá otra puerta más, puesto que puede conducir hasta lo que aún se considera el corazón del particular diablo del abuelo.“<sup>752</sup> Die sexuelle Orientierung der Figur überschreitet die Zensurgrenzen eindeutig, und es erstaunt deswegen, dass Iglesias Laguna hier nicht zensierend eingegriffen hat, so wie dies z. B. im Roman *El terrorista* von Antonio Risco geschehen ist.<sup>753</sup> Der Zensor macht damit großzügigen Gebrauch von dem den *Lektoren* zugestandenen Bewertungsspielraum, wobei diese ‚tolerante‘ Haltung sicherlich u. a. der Tatsache zu verdanken ist, dass im Text unklar bleibt, ob der Großvater Matias seine Homosexualität tatsächlich ausgelebt hat. Ausweichend wird an verschiedenen Stellen nur von Skulpturen und Bildern erzählt, auf denen nackte Jünglinge in eindeutigen Posen abgebildet sind: „[...] los muros de jóvenes efebos, mohosos y modestamente pornográficos“.<sup>754</sup>

Im klaren Unterschied zu der Darstellung dieser nationalistischen Figuren steht die Charakterisierung des republikanischen Franc. Hier nutzt Matute die Ironie nicht dazu, sich über die Figur, sondern über die Anhänger des Regimes mit ihren stereotypen Vorurteilen lustig zu machen:

Como no militaba entre los triunfadores, sino entre los vencidos, desapareció de mi vida junto a las últimas brumas de guerra. Únicamente, de tarde en tarde, ella [Doña Práxedes] me hablaba de aquel a quien los demás procuraban no mencionar jamás. [...] me presentaba una imagen de hombre cuyos atributos más frecuentes eran: comunista, masón, libertino, judío y, posiblemente, si hubiera nacido en Cataluña o las Vascongadas, separatista.<sup>755</sup>

Sie belässt es hier aber nicht bei der Aufzählung sämtlicher ideologisch-politischer *Feindbilder* des Franquismus, sondern weitet die spöttische Schilderung zudem auf die katholische Kirche aus:

Mi padre, el de las suaves y aterciopeladas orejas, si no encarnaba exactamente al diablo, era un fiel representante de lo que ella consideraba sus secuaces. Los secuaces del diablo, militantes empedernidos en las filas del error, eran peores que el diablo, puesto que carecían del prestigio – sutil, pero indudable– que tan legendario personaje ejercía en las mentes que programaban mi

---

<sup>751</sup> Lt (1996: 138).

<sup>752</sup> Lt (1996: 131).

<sup>753</sup> In diesem Text wurde im Mai 1969 neben der Erwähnung einer Abtreibung auch eine Szene homosexuellen Inhalts gestrichen. Vgl. Larraz (2014: 367).

<sup>754</sup> Lt (1996: 144).

<sup>755</sup> Lt (1996: 26-27).

educación. Después de todo (prevalecía el espíritu de clase), el diablo es de buena familia. Los secuaces, por el contrario, son horteras, gentecilla advenediza, peones del maligno, pero indudablemente regio Satanás.<sup>756</sup>

Auch hier überrascht es wiederum, dass Iglesias Laguna, der so sensibel auf die kritische Beschreibung der franquistischen Realität reagiert hat, nicht zensierend tätig geworden ist. Zwar wird das Regime nicht direkt ‚angegriffen‘, aber einige fundamentale Komponenten des diktatorialen Dogmas wie der *catequismo nacional* und die katholische Glaubenslehre doch recht deutlich der Lächerlichkeit preisgegeben.

#### **6.4.1.3 Inkohärenz der Eingriffe und Auswirkungen der Zensur**

Aus quantitativer Sicht handelt es sich bei *La trampa* um den Roman Matutes mit den wenigsten zensorischen Interventionen. Waren in *Los Abel* zwei Textpassagen mit insgesamt 210 Wörtern getilgt und in *Los hijos muertos* 43 Streichungen auf 33 Seiten vorgenommen worden, so umfassen die drei Eingriffe in diesen Text ‚nur‘ 50 Wörter. Auf qualitativer Ebene erweisen sich die Streichungen als inkohärent. Wegen den direkten Hinweisen auf die Unterdrückung des Regimes werden die zweite („Los niños eran procesados, encarcelados“) und vierte Zensorenempfehlung („un desdichado país, mal gobernado“) ‚folgerichtig‘ gestrichen. Allerdings bemängelt die Zensur in *La trampa* auch Schilderungen, die nur indirekt auf die Verantwortlichkeit der Regierung für die sozialen Missstände anspielen. Bei den zwei genannten Textpassagen trifft dies auf die Beschreibung der Armut („todo un bosque de bocas hambrientas“ und „hambriento“) zu, und bei der dritten Streichung auf die Forderung nach Gerechtigkeit („defienden derechos, claman justicia“). Diese strenge Haltung wird aber weder bei den in Punkt 6.4.1.2. genannten Textbeispielen noch bei der Autorisierung der ersten (gewalttätige Angriffe von Jugendlichen auf die Polizei) und fünften Zensorenempfehlung (Verhaftung Bears nach einer Protestaktion) durchgehalten.

Die Reaktion Matutes auf die Zensur von *La trampa* ist sehr viel selbstbewusster als noch bei *En esta tierra* oder *Los hijos muertos*. Davon zeugt vor allem die Tatsache, dass sie den zensorischen Anweisungen nicht mehr bedingungslos folgt, sondern in zwei Fällen die bemängelten Passagen erneut in den Text einschleust. Von diesem ‚Umgang‘ mit der Zensur

---

<sup>756</sup> Lt (1996: 27).

erzählte Matute selbst: „[...] me quitaban [trozos] y yo aceptaba, pero luego cogí aquello y lo colocaba en otras páginas. Así lograba introducirlo con otras palabras y al final ya no se daban cuenta. [...] Todo no, pero cosas que yo veía que podían ser y que para mí eran importantes sí. Si podía colar, colaba.“<sup>757</sup> Das war ihr in den 60er Jahren auch durch ihre internationale Bekanntheit möglich.<sup>758</sup> Um die außenpolitischen Bemühungen des Regimes, dem diktatorialen System einen liberalen Anstrich zu verleihen, nicht zu torpedieren, wurde die Zensur bekannter Autoren nun häufig strategischen Überlegungen untergeordnet, sofern keine allzu gravierenden Verstöße vorlagen.<sup>759</sup>

Im Hinblick auf die Einheit des Textes stellen die drei Streichungen einen Eingriff in die Texttiefenstruktur sowohl auf formaler als auch inhaltlicher Ebene dar. Durch die zensierten und von Matute nicht umgestellten Textelemente gehen punktuell einige Aspekte kritischer Wirklichkeitsdarstellung verloren. Diese Schilderungen der diktatorialen Bedingungen waren im Alltag zwar für jedermann sichtbar, wurden in diesem fiktiven Text aber als unzulässig eingestuft. Das wirkt sich nicht nur auf die Hauptthemen des Romans, sondern auch die Gestaltung der Erzählerfigur Isa aus. Was die Botschaft des Textes betrifft, so hat die Zensur allerdings nur bedingt Konsequenzen zur Folge, da viele kritische, unzensierte Textpassagen weiterhin einen präzisen und aussagekräftigen Eindruck der franquistischen Lebenswirklichkeit vermitteln.

#### 6.4.2 Die nationale und internationale Rezeption des Romans

Die Spannung, mit der die spanischen Literaturkritiker die Veröffentlichung des letzten Bandes der *mercaderes*-Trilogie erwarteten, wird von Díaz Winecoff wie folgt beschrieben: „There had been various critical predictions that it would be an especially important novel;

---

<sup>757</sup> Interview Matute (2010).

<sup>758</sup> Wurde in den 50er Jahren nur eines ihrer Werke übersetzt, so steigt die Anzahl der Veröffentlichung fremdsprachlicher Übertragungen ihrer Texte zwischen 1960 und 1969 auf 44 weltweit an. Esther Tusquets kommentiert dies im Vorwort zu der Backlist-Auflage *Luciérnagas* 2010 wie folgt: „Ana María Matute ha sido traducida a varios idiomas –en un momento en que pocos autores españoles lo son–“. Tusquets in *L* (2010: 5). Bereits 1965 hatte das auch Matutes Verleger José Manuel Lara bestätigt, der in einem Interview mit der Tageszeitung *ABC* auf die Frage nach den meist übersetzten Autoren des Planeta Verlags antwortete: „Mis autores más traducidos son: Gironella, [...]; Luca de Tena, Carmen Laforet y Ana María Matute.“ Vgl. „La voz de los editores: Lara“. 11.2.1965. In: *ABC*. Madrid. S. 23.

<sup>759</sup> „Cuando yo publiqué *Primera memoria* [...] empecé a soltar, pues ya era un poco conocida en Europa, en Francia especialmente. [...] Ya te trataban con más cuidado.“ Interview Matute (2010).

there were statements to the effect that if the last volume fulfilled the promise of the preceding two, the trilogy would be one of the most significant literary entities of the postwar years.“<sup>760</sup> In diesem Zusammenhang erwähnt die Literaturwissenschaftlerin aber auch die wiederholten Verzögerungen der mehrfach angekündigten Publikation, die vom Verlag nicht weiter kommentiert wurden. Das steigerte zunächst das Interesse, wirkte sich letztlich jedoch kontraproduktiv aus, da vom tatsächlichen Erscheinen des Romans im Juni 1969 nur wenig Notiz genommen wurde.<sup>761</sup>

Die Besprechungen zu *La trampa* zeichnen ein überwiegend positives Bild der Rezeption, was anhand von fünf Beiträgen dargestellt wird.<sup>762</sup> In einer kurzen Rezension der Zeitung *ABC* wird von einem namentlich nicht genannten Verfasser vor allem das narrative Format des Textes in Form von ungeordneten Tagebucheinträgen und dessen gelassene, melancholische Prosa herausgestellt.<sup>763</sup> In der sehr viel ausführlicheren Besprechung der Zeitschrift *Destino* vergleicht Joaquín Marco seine Lektüre von *La trampa* und den anderen beiden *mercaderes*-Bänden mit den Einschätzungen von Nora und Alborg.<sup>764</sup> Die drei Texte stellen für ihn das bisher ambitionierteste literarische Projekt der Autorin dar. Er lobt den besonderen, leicht identifizierbaren Stil und die eigene Stimme Matutes, die für ihn zu den produktivsten Autoren ihrer Generation gehört. Ihr häufig kritisierte Idealismus habe sich zu einer positiven Konstante ihrer Werke entwickelt. Auch Dámaso Santos und Antonio Valencia heben die Diktion Matutes heraus. Liegt die Besonderheit für Santos dabei in der beharrlichen, dichterisch-aufständischen Stimme, mit der die Autorin vor allem das Kindliche in sich und ihren Figuren zum Ausdruck zu bringen vermag,<sup>765</sup> so ist für Valencia der persönliche Ton Matutes nicht nur das herausragendste Merkmal ihres Stils, sondern auch der Beweis für ihre Exzellenz.<sup>766</sup> Die äußerst gelungenen Bände der Trilogie sind ihm zufolge vor allem durch die Sicherheit und Persönlichkeit der Autorin geprägt. Dies gelte besonders für *La trampa* mit seiner Kritik an der Oberschicht und der ambivalenten, zwischen Lyrik und Realismus oszillierenden Sprache. Ein insgesamt souveräner Roman ohne große Überraschungen. In der Monografie von Edenia Guillermo und Juana Amelia Hernández fällt die Bewertung enthusiastischer aus, bezeichnen die Autorinnen ihn doch als ästhetischen Höhepunkt der schriftstellerischen Karriere

<sup>760</sup> Vgl. Díaz Winecoff (1971: 137).

<sup>761</sup> *La trampa* wird von Destino als Band 324 in der Reihe *Áncora y Deflín* herausgegeben.

<sup>762</sup> Einige der Kritiken konzentrieren sich nur auf *La trampa*, in anderen werden alle Bände der Trilogie vorgestellt.

<sup>763</sup> „Matute, Ana María: «La trampa»“. 25.9.1969. In: *ABC*. Madrid. S. 60.

<sup>764</sup> Marco, Joaquín. „El fin de una trilogía. «Los Mercaderes», de Ana María Matute“. 27.9.1969. In: *D*. Nr. 1669. S. 24.

<sup>765</sup> Santos, Dámaso. „La trampa“. 5.11.1969. In: *Pueblo*. S. 27-28.

<sup>766</sup> Valencia, Antonio. „Una novelista en sus trece“. 2.11.1969. In: *Arriba*. S. 3.



Matutes.<sup>767</sup> Der gesamten Trilogie wird dabei eine hohe künstlerische Qualität bescheinigt: Die drei Romane ließen sich eindeutig als Produkt des so charakteristischen fiktiven Universums der Autorin identifizieren, das einerseits voller Geheimnisse, Poesie und lyrischer Beschwörungen sei, aber andererseits auch viel Beklemmung und Schmerz angesichts der dargestellten Einsamkeit der Figuren berge.

Die Komplexität der narrativen Konstruktion schmälert Marco zufolge die Bedeutung der Handlung sowie die psychologische Modellierung der Figuren. Die Sprache verliere aufgrund des forcierten Stils ihre Funktionalität, was dem Roman nicht immer bekomme. Die von Valencia hervorgehobene Subjektivität der persönlichen Erzählweise wird vor allem als Resultat eines lebendigen Durcheinanders dargestellt, das sowohl die stilistischen Elemente als auch die formale Konstruktion dominiere. Guillermo und Hernández sprechen hier von einem subjektiven Realismus, dessen suprareale Atmosphäre durch literarische Erinnerungen und die persönliche Darstellungsweise evoziert werde. Die Verbindung von Realität und Erinnerungen werde erst fragmentiert und dann rekonstruiert.<sup>768</sup> Diese de-realisierende Technik stütze sich dabei u. a. auf die verwendeten Adjektive.<sup>769</sup> Das harmonische Zusammenspiel von Themen, Handlung und Struktur<sup>770</sup> folge der Idee der „ewigen Wiederkehr“.<sup>771</sup> Kritik üben die beiden Autorinnen nur an der Tatsache, dass Matute an einigen Stellen ins Klischeehafte ver falle.<sup>772</sup> Marco bemängelt die gefühlsduseligen Details, die in *La trampa* allgegenwärtiger seien als in *Primera memoria* oder *Los soldados lloran de noche*. Noch kritikwürdiger sind für ihn aber die häufige Wiederholung narrativer Mittel und die unangebrachte Verwendung von Adjektiven. Mit *La trampa* begeben sich die Autorin auf die Suche nach einem dichterischen Roman, dessen Stil ihn nicht überzeuge. Dieser Aspekt wird auch von Santos beanstandet, dem die lyrische Ausdruckskraft an manchen Stellen zu monoton ist und sich zuweilen zu weit von der Härte und Textur der so charakteristischen narrativen Prosa Matutes entferne.

Übersetzt wurde *La trampa* bisher in neun Sprachen. Damit liegt der Roman im *Ranking* der fremdsprachlichen Werke Matutes insgesamt auf Platz vier.<sup>773</sup> Als erste Übertragung erscheint

---

<sup>767</sup> Guillermo, Edenia; Hernández, Juana Amelia. 1971. *La novelística española de los 60*. New York. Eliseo Torres & Son. S. 157.

<sup>768</sup> Guillermo/Hernández (1971: 160).

<sup>769</sup> Guillermo/Hernández (1971: 161).

<sup>770</sup> Guillermo/Hernández (1971: 172).

<sup>771</sup> Guillermo/Hernández (1971: 188).

<sup>772</sup> Guillermo/Hernández (1971: 188).

<sup>773</sup> Diesen Platz teilt er sich mit dem Kinderbuch *Paulina, el mundo y las estrellas*. Bei den Übersetzungen, die bis 1975 angefertigt wurden, stehen die beiden Texte auf Platz fünf.

1970 die französische Version unter dem Titel *La trappe*.<sup>774</sup> Ein Jahr später wird der Roman in der deutschen Übersetzung von Doris Deinhardt in der BRD publiziert. Er erscheint hier unter dem Titel *Die Zeit verlieren* in der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart.<sup>775</sup> 1973 kommt der dritte Trilogie-Band auch in der Tschechoslowakei (bei Odeon in Prag) und der DDR auf den Markt. Im Gegensatz zur westdeutschen Version entspricht der Titel der ostdeutschen Übersetzung – *Die Falle* – exakt dem des spanischen Originals.<sup>776</sup> Ein Jahr später kann *La trampa* dann von den russischen Lesern rezipiert werden.<sup>777</sup> Die Jahresangabe für die Übersetzung ins Ukrainische lässt sich nicht genau bestimmen. Sie muss aber vor 1975 erstellt worden sein, da diese Version im vierten Band des Gesamtwerks der Autorin aufgeführt ist.<sup>778</sup> Auch die schwedische Ausgabe konnte zeitlich nicht verortet werden.<sup>779</sup> In den 80er Jahren wird der Titel von Alenka Bole-Vrabec ins Slowenische übertragen. Die US-amerikanische Fassung erscheint erst 1996. Übersetzt von María Jose de la Cámara und Robert Nugent wird *The trap* von Latin American Literary Review Press in Pittsburgh herausgegeben.

Der internationale Erfolg von *La trampa* wird von den spanischen Medien aufmerksam verfolgt, wie z. B. einem Artikel in *LV* zu entnehmen ist, der von der französischen Übersetzung berichtet. Die Schlagzeile lautet hier: „Paris: Ana María Matute publica su octava novela en Francia: «La trampa»“. <sup>780</sup> Das eigentliche Motiv der Meldung ist aber die Ankündigung, dass die Tageszeitung *Le Monde* der Autorin und ihrem Werk einen zweiseitigen Beitrag in der Literaturbeilage gewidmet habe, der zum einen aus Besprechungen ihrer in französischer Sprache vorliegenden Bücher durch Albert Bensoussan, Antonio Otero Seco und Miguel Delibes und zum anderen aus einer bisher unveröffentlichten Erzählung sowie einigen persönlichen Kommentaren der Autorin bestehe. Anerkennend heißt es zum Abschluss: „De no recordar mal, de muchos años a esta parte, nunca, un periódico diario francés, como ahora lo

<sup>774</sup> Matute, Ana María. 1970. *La trappe*. Paris. Stock. Die Übersetzung stammt von Michelle Lévi-Provençal. Im Gegensatz zu der unvollständigen, ‚frei‘ übersetzten Fassung von *Los hijos muertos*, hält sich die Übertragung von *La trappe* sehr genau an die spanische Vorlage von 1969. Das ergab u. a. die Überprüfung der vom Zensor intervenierten Textstellen sowie der Passagen, die zur Zensur vorgeschlagen, aber nicht gestrichen worden waren.

<sup>775</sup> Matute, Ana María. 1971. *Die Zeit verlieren*. Stuttgart. Deutsche Verlags-Anstalt. Auch diese Übersetzung hält sich sehr genau an das spanische Original.

<sup>776</sup> Aufgelegt wird der Text hier vom Verlag Volk und Welt.

<sup>777</sup> Diese fremdsprachliche Übertragung wird von E. Liubimova vorgenommen und erscheint im Progress Verlag in Moskau.

<sup>778</sup> Matute, Ana María. 1975b. *Obra completa: Primera memoria, Los soldados lloran de noche, La trampa*. Bd. IV. Barcelona. Destino.

<sup>779</sup> Der Roman ist bei Bonniers in Stockholm veröffentlicht worden.

<sup>780</sup> Der Text stammt vom 5.12.1970. In: *LV*. S. 19. Die Überschrift ist allerdings nicht ganz richtig, denn vor dem Erscheinen von *La trappe* waren nur sechs Romane (*Los Abel, Fiesta al Noroeste, Pequeño teatro, Los hijos muertos, Los soldados lloran de noche*), dafür aber auch ein Erzählband für Erwachsene (*El tiempo*) und ein Kinderbuch (*El saltamontes verde*) ins Französische übersetzt worden.

hace *Le Monde*, había prestado atención tan amplia a un novelista español contemporáneo.“ Im Oktober 1971 werden wiederum in *LV* unter dem Titel „Ana María Matute, de fronteras allá“ die neuesten Übersetzungen ihrer Texte bekanntgegeben.<sup>781</sup> In dieser Kurznachricht sind die westdeutsche Fassung von *La trampa* sowie die neue Taschenbuch-Version von *El Polizón del Ulises* (bei DTV München) und die ukrainische Fassung von *Paulina, el mundo y las estrellas* (bei Becenka Kiew) aufgeführt.

Anfang desselben Jahres berichtet auch die progressiv-kritische Zeitschrift *Triunfo* über einen Beitrag in *Les Lettres Françaises*. Im Rahmen einer Lesung von *La trampa* hatte Claude Couffon ein Interview mit der Autorin geführt, das nun in Teilen von *Triunfo* übersetzt und so den spanischen Lesern zugänglich gemacht wird.<sup>782</sup> In dem hier wiedergegebenen Extrakt des Gesprächs befragt der Interviewer Matute zunächst zur Strömung des spanischen Realismus, der Krise auf dem Büchermarkt und den lateinamerikanischen Boom-Autoren. Danach kommt er auf die Rezeption von *La trampa* in Spanien zu sprechen, die von der Autorin wie folgt kommentiert wird: „Se silenció lisa y llanamente. Tan sólo los estudiantes y algunos jóvenes críticos... ¡ Y, sin embargo, se había hablado mucho de los dos que le precedieron!“ Als Couffon sie um eine Erklärung bittet, äußert Matute die folgende Vermutung: „Hace algún tiempo se realizó una encuesta... me preguntaron si creía en Dios. Contesté que era algo que no me interesaba... Desde entonces...“ Bei dieser *Umfrage* handelt es sich um ein Gespräch der Autorin mit Salvador Pániker, das dieser 1966 in seinem Buch *Conversaciones en Cataluña* publiziert hatte. Im Verlauf dieser Befragung hatte Pániker an einer Stelle das Thema Glauben angesprochen. SP: „Yo te hablaba de religión.“ AMM: „De eso entiendo poco.“ SP: „Te preguntaba en qué te apoyas.“ AMM: „No me apoyo en nada concreto. Sobre todo, en nada razonado. Siento una indiferencia absoluta. La religión es algo que no me interesa.“<sup>783</sup> Hier lässt sich eine erstaunliche Überschneidung von Fiktion und Realität konstatieren: Im dritten Kapitel des ersten Teils von *La trampa* heißt es nämlich in einer Reflexion der Figur Isa, dass der religiöse Glaube für sie schon länger keine Rolle mehr spiele.<sup>784</sup> Der Annahme der Autorin zufolge ist es diese Aussage (die für die Figur im Roman problemlos bleibt und auch von den Zensoren nicht beanstandet wird), die in der franquistischen Realität nun zum ‚Stolperstein‘ für

---

<sup>781</sup> 28.10.1971. In: *LV*. S. 49.

<sup>782</sup> „Ana María Matute, en «Les Lettres Françaises»“. 9.1.1971. In: *Triunfo*. Nr. 449. S. 39.

<sup>783</sup> Pániker (1966: 30).

<sup>784</sup> „Ya había abandonado mis creencias religiosas –nunca excesivamente fervientes, a decir verdad–, que me reportaban cierto alivio; como la íntima convicción de que, a fin de cuentas, alguien velaba por mis actos, buenos o malos. Cosa que, en definitiva, me amparaba de la soledad.“ Lt (1996: 50). Es ist naheliegend, dass es sich hier um einen der fiktionalisierten, autobiographisch basierten Aspekte handelt, die Matute immer wieder in ihren Texten zu verarbeiten pflegte.

die literarische Rezeption von *La trampa* wird. Ob dieser Vermutung ein reales Fundament zugrundeliegt, lässt sich aus heutiger Sicht nicht mehr verifizieren. Wie schon erwähnt, verortet Díaz Winecoff den Grund für das geringe Interesse eher in den verkaufsstrategischen Versäumnissen des Verlags.<sup>785</sup> Vorsichtig deutet sie auch einen möglichen Zusammenhang mit der franquistischen Zensur an.<sup>786</sup> Die polemische Äußerung der Autorin zieht sie als Erklärung nicht in Betracht. Möglicherweise ist es letztlich die Summe all dieser Faktoren, die die Rezeption des Textes in Spanien eher verhalten ausfallen lässt. Bemerkenswert ist aber in jedem Fall die verblüffende Überschneidung fiktiver und realer Begebenheit, was zuvor schon für *En esta tierra* nachgewiesen werden konnte.

Anfang 1970 erscheint in *Books Abroad* eine kurze Rezension von Bernice G. Duncan, die an der Universität von Oklahoma lehrt, wo Matute sich Mitte der 60er Jahre als Gastdozentin aufgehalten hatte. Wie schon Guillermo und Hernández, so weist auch diese Kritikerin auf den wahrnehmbaren Unterschied zwischen *La trampa* und den beiden vorhergehenden Bänden der Trilogie hin.<sup>787</sup> Interessant ist ihre Definition des Romans als „non-novel“, die sie damit begründet, dass der Text einen überwiegend *memoire*- bzw. bekenntnishaften Charakter habe. Neben der inhaltlichen Quintessenz, die Duncan in den sensibel-bitteren Vorstellungen über Liebe und Leben ausmacht, weist sie auch auf die komplexe Struktur des Textes hin. Die tiefgründige und innovative Darstellungsweise, anhand deren Matute ein „Kaleidoskop von Gefühlen und Ereignissen“ präsentierte, ziehe den Leser unweigerlich in ihren Bann.

### 6.4.3 Weitere Auflagen und Folgegutachten der Zensur

Nach der ersten Auflage 1969 erscheint die zweite vier Jahre später. Die dritte sollte aber erst 1996 auf den Markt kommen, was u. a. damit zu tun hat, dass der Roman seit 1980 zudem in der Reihe *Destinolibro* aufgelegt wird. In dieser Kollektion erscheinen 1987, 1994 und 1996 weitere Auflagen. 1999 wird der Titel auch von Plaza & Janés herausgegeben: In der Kollektion

---

<sup>785</sup> „The prolonged, unexplained delays in its appearance [...] were so extended that before its release the matter was nearly forgotten.“ Díaz Winecoff (1971: 137).

<sup>786</sup> „Because of this (and perhaps also because of a certain cautiousness about the censorship), extremely few critical notices of *The Trap* appeared in the first year following its publication.“ Díaz Winecoff (1971: 137-138).

<sup>787</sup> Duncan, Bernice G. „Ana María Matute. Los mercaderes: *La trampa*“. Frühling 1970. In: *Books Abroad*. Bd. 44. Nr. 2. S. 276-277.

*Ave Fénix* (Bd. 195) sowie in der Reihe *Biblioteca de Ana María Matute* (Bd. 7). Im Jahr 2010 wird der Roman von Austral in die Reihe *Contemporánea. Narrativa* aufgenommen.

Die zwei im AGA archivierten Folgegutachten für *La trampa* betreffen zum einen den vierten Band des Gesamtwerks von 1975 und zum anderen die erste Auflage in der Reihe *Destinolibro* von 1980. Nicht vorhanden ist der Zensurvorgang für die zweite Auflage in der Kollektion *Ancora & Delfín*, die 1973 herausgegeben wurde.

Für den vierten Band der *obra completa* beantragt der Destino-Repräsentant Iber-Amer am 16. Dezember 1975 die direkte Hinterlegung der drei *mercaderes*-Texte.<sup>788</sup> Von dem 669 Seiten umfassenden Sammelwerk sollen 1.000 Exemplare gedruckt werden.<sup>789</sup> Auf der ersten Seite des Zensurgutachtens ist notiert, dass der Vorgang einen Tag nach Einreichung an den nicht identifizierten Zensor weitergeleitet wurde. Auf der zweiten Seite zeugt ein handschriftliches ‚A‘ unter der Rubrik „Informe y otras observaciones“ von der Autorisierung der Depotannahme der bereits begutachteten Texte. Der *Lektoratsleiter* bestätigt diese *Empfehlung* auf der dritten Seite des Formulars. Die Hinterlegung der Pflichtexemplare erfolgt am 18. Dezember.

Der letzte Zensurvorgang zu *La trampa* stammt von Oktober 1980 und gehört somit zu den obsoleten ‚bürokratischen‘ Vorgängen ohne zensorische Kontrolle, wovon die Tatsache zeugt, dass die Sparte *Lector* auf der Karteikarte durchgestrichen ist. Auch hier wird der Antrag auf Hinterlegung von Iber-Amer gestellt.<sup>790</sup> Für diese erste Auflage in der Reihe *Destinolibro* (Bd. 101) sollen 5.000 Exemplare gedruckt werden, der Verkaufspreis ist mit 300 Peseten angegeben. Auf dem aktualisierten Gutachtenvordruck sind Vorgangsnummer, Titel, Autor und Verlag notiert. Handschriftlich ist darunter die Bearbeitungsnummer des vierten Bandes des Gesamtwerkes als letztem Zensurvorgang vermerkt. Die Spalte für den Zensor ist durchgestrichen und nur das Datum 23. Oktober angegeben. Auf der Rückseite sind die zwei Optionen angekreuzt, mit denen die Einhaltung der gesetzlichen Vorgaben bestätigt wird.<sup>791</sup> Der offizielle Abschluss des Vorgangs noch am selben Tag ist handschriftlich auf dem Antrag

---

<sup>788</sup> AGA GA 13740-75; Sign. 73/05221.

<sup>789</sup> Anders als beim ersten Band des Gesamtwerks 1971 findet sich hier auf dem Einreichungsformular neben dem „Archiv“-Stempel ein weiterer mit dem Vermerk „Ejemplar en Biblioteca General“. Auf der Karteikarte ist neben dem Eingangsdatum auch die Weitergabe an den Zensor Nummer 12 vermerkt. Dabei handelt es sich aber nicht mehr um Antonio Iglesias Laguna, der zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben war.

<sup>790</sup> AGA GA 10857-80; Sign. 73/07380.

<sup>791</sup> „No procede adoptar las previsiones del artículo 64 de la Ley de Prensa e Imprenta“ und „Requisitos formales completos“.

zur Hinterlegung notiert. Zu diesem Zeitpunkt waren die Exemplare dieser Auflage laut Impressum aber bereits seit zwei Monaten auf dem Buchmarkt erhältlich.

## 7 Funktionieren und Versagen der Zensur am Beispiel autorisierter Texte

Anhand der Zensurgeschichten der Werke, die Untersuchungsgegenstand dieses Kapitels sind, wird der bisher gegebene Einblick in den geregelten Arbeitsablauf von Zensurverfahren durch die Darstellung von ‚Fehlentscheidungen‘ erweitert: Die betreffen bei *Fiesta al Noroeste* die Begutachtung des Zensors und bei *Los niños tontos* eine Maßnahme des Lektoratsleiters. *Pequeño teatro* offenbart bestimmte Mechanismen, die bei für die Zensur problematischen Autoren automatisch griffen. Der das Kapitel abschließende Roman *Los soldados lloran de noche* veranschaulicht die Grenzen zensorischer Kontrolle. Der Chronologie der eröffneten Vorgänge folgend wird mit dem Zensurverfahren von *Fiesta al Noroeste* begonnen.

### 7.1 *Fiesta al Noroeste*: Eine ‚erstaunliche‘ Autorisierung mit nur einem *informe*

Nach Informationen von Ana María Matute bestand die ursprüngliche Fassung dieses Werks namens *Julio y Termidor* aus zwei Teilen, von denen einer die Handlung von *Fiesta al Noroeste* umfasste.<sup>1</sup> Im Zuge der Überarbeitung kürzte die Autorin den Text aber erheblich und änderte den Titel in *Fiesta al Noroeste*.<sup>2</sup> Der unter diesem Namen publizierte Roman entspricht dabei in groben Zügen dem ersten Teil der längeren Variante, in die Fragmente des zweiten Teils integriert wurden.

Aus zensorischer Sicht sind beide Textversionen von Interesse, da Abellán darauf hinweist, dass der 1950 entstandene Roman *Julio y Termidor* aufgrund von Problemen mit der Zensur nicht veröffentlicht werden konnte.<sup>3</sup> Den Angaben der Autorin zufolge hatte sie *Fiesta al Noroeste* im Alter von 23 Jahren, d. h. um 1948 herum geschrieben.<sup>4</sup> *Julio y Termidor* ist gemäß Abellán erst zwei Jahre später entstanden. Nach dem Abschluss des Schreibprozesses schickte Matute den längeren Text noch mit dem Titel *Julio y Termidor* an den Destino-Verlag, der sie

---

<sup>1</sup> Interview Matute (2010).

<sup>2</sup> „Se llamaba *Julio y Termidor* porque había cambiado los nombres y luego me parecía que era un error. La buena es *Fiesta al Noroeste*.“ Interview Matute (2010).

<sup>3</sup> Vgl. Abellán (1980: 78).

<sup>4</sup> Vgl. Oc I (1971a: 20).

vor möglichen Problemen mit der Zensur warnte: „[...] me dijeron que esta [novela] como era no pasaría por la censura. Entonces yo seguramente la debí de mandar y me la rechazaron“.<sup>5</sup> Dass es vermutlich tatsächlich der Verlag war, der den Roman in dieser Form ablehnte, sieht sich durch die Tatsache bestätigt, dass sich im AGA weder eine Zensurakte noch eine andere Art von Hinweis auf die Einreichung von *Julio y Termidor* finden lässt.<sup>6</sup> In jedem Fall beginnt Matute im Anschluss daran mit der Überarbeitung des Textes, wodurch schließlich die endgültige Fassung *Fiesta al Noroeste* entsteht.<sup>7</sup> Dieser Prozess muss spätestens Anfang 1953 abgeschlossen worden sein, da der Roman im März dieses Jahres der Zensurbehörde vorgelegt wird. Ob die kürzere Fassung wirklich das Produkt rein literarischer Erwägungen ist, so wie Matute versicherte,<sup>8</sup> oder auch auf selbstzensurierenden Überlegungen beruht, kann ohne einen Vergleich mit der Textversion von *Julio y Termidor* nicht verifiziert werden.<sup>9</sup> Wahrscheinlicher ist jedoch, dass die definitive Fassung des Romans bereits ein Jahr zuvor fertiggestellt war, da der Text 1952 noch vor der Einreichung zur Zensur mit dem unabhängigen Literaturpreis *Café Gijón* ausgezeichnet wurde.<sup>10</sup>

---

<sup>5</sup> Interview Matute (2010).

<sup>6</sup> Dabei darf aber nicht vergessen werden, dass die Akten im AGA nicht immer vollständig erhalten sind, was für das Werk Matutes durch das Fehlen der zwei *informes* für *Luciérnagas* sowie auch mehrere unauffindbare Gutachten für Wiederauflagen ihrer Texte belegt werden konnte. Die Tatsache, dass eine Vielzahl von Zensurdokumenten im Rahmen von Vertuschungsaktionen ab 1974 vernichtet worden waren, ist nicht nur bei Abellán dokumentiert, sondern wurde mir auch von Mitarbeitern des AGAs bestätigt. Abellán (1980: 10). Sollte *Julio y Termidor* von Destino zur Zensur eingereicht und abgelehnt worden sein, so würde es sich dabei um das dritte fehlende Erstgutachten zu Texten der Autorin handeln.

<sup>7</sup> „Yo consideré luego que la primera parte era una novela completa. La arreglé bien [...] y la segunda la tiré.“ Interview Matute (2010).

<sup>8</sup> „[...] la forjé no por la censura, sino porque me di cuenta de que la segunda parte no hacía falta y que era mejor la primera.“ Interview Matute (2010).

<sup>9</sup> In einer *hommage* für Ana María Matute kommt auch Juan Goytisolo 2011 auf *Julio y Termidor* als einen der Texte zu sprechen, die er als Freund der Autorin in Manuskriptform gelesen hat: „[...] la novela de Ana María que más me impresionó se titulaba *Julio y Termidor*. La leí impresa a máquina pues, ambientada en la Guerra Civil, su enfoque, ajeno a toda propaganda partidista, y el retrato del pueblo llano, víctima de la violencia de los alzados en armas contra la República, tropezaron con el celo de los cirujanos de ideas, que se apresuraron a declararla no apta para el público, condenado en aquellos tiempos a una forzada minoría de edad. Ignoro si en los años siguientes fue autorizada con recortes y diferente título: los regateos entre editores y los gestores de la moral fueron moneda corriente hasta la muerte de Franco.“ Goytisolo in *El País* (23.11.2011: o. S.). Die Versuche, diese Aussagen persönlich mit dem Autor zu erörtern, sind leider erfolglos geblieben. Betrachtet man die inhaltlichen Angaben, so deutet zunächst einmal alles darauf hin, dass Goytisolo *Julio y Termidor* mit *Luciérnagas* verwechselt, da beide Romane in etwa im gleichen Zeitraum entstanden sind und überarbeitet wurden. Dafür spricht nicht nur die erwähnte Bürgerkriegsthematik, die in *Fiesta al Noroeste* nicht Gegenstand der Erzählung ist, sondern auch der Hinweis auf das Verbot des Textes. Sollte Goytisolo aber tatsächlich die zweiteilige Version von *Julio y Termidor* gelesen haben, so würde das zumindest Aufschluss über eines der Themen des getilgten Teils geben.

<sup>10</sup> *Fiesta al Noroeste* ist der dritte Roman, der mit diesem, von Fernando Fernán Gómez gestiftetem Preis prämiert wurde. Zur Jury gehörten die Schriftsteller José García Nieto, Manuel Pílares und Ortiz Ramírez, der Literaturkritiker Eduardo Haro Tecglen sowie die Preisträger der ersten beiden Editionen, Eusebio García Luengo und César González Ruano. Vgl. „El premio de la novela Café Gijón a Ana María Matute“. 12.4.1952. In: *D.* Nr. 677. S. 21.



Inhaltlicher Ausgangspunkt von *Fiesta al Noroeste* ist das durch einen Unfall forcierte Wiedersehen zweier Freunde aus Kindertagen – Dingo, *el titiritero* und der Großgrundbesitzer Juan Medinao –, das bei Letzterem seit langem verdrängte Erinnerungen an seine Kindheit in der rauen Provinz heraufbeschwört.<sup>11</sup> Das zentrale Thema dieses Rückblicks auf die Jugendjahre Juans ist die Hass-Liebe, die ihn mit seinem Halbbruder Pablo Zácara verbindet, dessen Mutter auf dem Anwesen der Medinaos arbeitet. Juan, ein hochmütiger einsamer Mann, verbirgt seinen Hass und seine Verachtung für seine Mitmenschen hinter einer Fassade ‚christlicher‘ Gläubigkeit.<sup>12</sup> Einsamkeit, Flucht, Anderssein, Tod sowie die soziale Ungerechtigkeit sind weitere literarisch verhandelte Themen. Zum ersten Mal dient in diesem Roman die fiktive Region der Artámila als geographischer Handlungsraum.<sup>13</sup>

Der ersten Auflage von *Fiesta al Noroeste* sind zwei Erzählungen beigelegt. In *La ronda* geht es um die Feindschaft zwischen dem körperlich Überlegenen Miguel Bruno und dem als intellektuell dargestellten Víctor Silbano. Auch hier spielt das Geschehen in einem Bergdorf und trägt sich am Abend vor der Einberufung der Figuren zum Kriegsdienst zu. Angesichts eines möglichen Todes auf dem Schlachtfeld, grübelt Miguel über den Sinn des Lebens nach.<sup>14</sup> Das Bedürfnis, seine Gedanken mit jemandem zu teilen, führt ihn zu seinem langjährigen Feind Víctor: „[...] el único hombre de la aldea que sabía y quería hablar“.<sup>15</sup> Dieser nutzt die Gelegenheit, um sich für die Demütigungen zu rächen und tötet Miguel. Die wichtigsten Themen dieser Erzählung entsprechen überwiegend denen von *Fiesta al Noroeste*, umfassen aber zudem das Kain-und-Abel-Motiv. In *Los niños buenos* wird von einem siebenjährigen Mädchen berichtet, das zur Strafe für schlechtes Betragen zu ihrem reichen, aber geizigen Großvater aufs Land geschickt wird. Durch ein Missverständnis entsteht bei den örtlichen Autoritäten der Eindruck, dass der Großvater seine Enkelin hungern lässt, in Lumpen kleidet und zum Stehlen anstiftet. Dieser Trugschluss wird durch das gezielte Lügen des Mädchens bestärkt, so dass Lehrer und Pfarrer sich in der Pflicht sehen, den Vater des Kindes zu

---

<sup>11</sup> Bei der hier benutzten Cátedra-Ausgabe von *Fiesta al Noroeste* (FaN) mit einer Einführung von José Mas handelt es sich um die neunte Auflage aus dem Jahr 2001, die identisch mit der Originalversion von 1953 ist.

<sup>12</sup> Dieser für das Figurenrepertoire Matutes so charakteristische ‚Repräsentant‘ religiöser Scheinheiligkeit wird zuvor und auch in später entstandenen Romanen immer weiblichen Protagonistinnen zugeschrieben. Nur in *Fiesta al Noroeste* übernimmt eine männliche Figur diese ‚Rolle‘.

<sup>13</sup> Zur topographischen Situierung der Handlung vgl. Matute, Ana María. „Autocrítica de «Fiesta al Noroeste»“. 5/1952. In: *Correo Literario*. Madrid. S. 5.

<sup>14</sup> „Es verdad; no sé nada de la guerra –se dijo. Pero es que tampoco sabía nada de su vida.“ Matute, Ana María. „La ronda“. In: 1970. *Algunos muchachos y otros cuentos*. Biblioteca Básica Salvat de Libros RTV. Barcelona. Salvat. S. 95. Die Erzählung umfasst in dieser Ausgabe die Seiten 92-118 und wurde mit dem Original von 1953 abgeglichen.

<sup>15</sup> „La ronda“ in *Algunos muchachos y otros cuentos* (1970: 95), im Folgenden mit „Am“ abgekürzt.

benachrichtigen. Als der seine Tochter daraufhin abholt, bemerkt er weder den Betrug noch die offenkundige Einsamkeit des eigenen Vaters. In dieser Erzählung setzt sich Matute mit den Gegensätzen Gut und Böse sowie auch Schein und Sein auseinander. Das „schlechte“ Mädchen wird für ihr soziales Umfeld in dem Moment zu einem „guten“ Kind, als sie ‚Böses‘ tut und so endet der Text mit den Sätzen: „Y, caso curioso, desde aquel día todo el mundo estuvo conforme en admitir que yo era una niña buena. Todo el mundo, menos yo.“<sup>16</sup>

### 7.1.1 Die Zensurgeschichte des Bandes

*Fiesta al Noroeste* wird zusammen mit den beiden Erzählungen am 13. März 1953 von Matutes Ehemann Ramón Eugenio für den Verlag Afrodísio Aguado zur Zensur eingereicht.<sup>17</sup> Gedruckt werden sollen in der ersten Auflage 1.500 Exemplare zu einem Verkaufspreis von 30 Peseten. Vier Tage später werden die Druckfahnen an den Zensor Nummer 1, Enrique Conde Gargollo, weitergereicht.<sup>18</sup> Dieser beantwortet alle auf der Seite zwei des Gutachtenformulars vorgegebenen Fragen mit Nein und gibt im Folgenden sein zensorisches Urteil ab:

<sup>16</sup> Matute, Ana María. „Los niños buenos“ in Am (1970: 144). Die Erzählung umfasst die Seiten 119-144 und wurde ebenfalls auf inhaltliche Übereinstimmung mit dem Original geprüft.

<sup>17</sup> AGA GA 1535-53; Sign. 21/10238. Dieser im Franquismus übliche machistisch-paternalistische Habitus bei offiziellen Angelegenheiten wurde bereits für das sieben Monate später eingereichte Manuskript von *Luciérnagas* nachgewiesen. Zwei Jahre später wird Matute aber selbst den Antrag auf Zensur für *En esta tierra* stellen.

<sup>18</sup> Über diesen Zensor konnten einige Informationen zusammengetragen werden. Er wächst zunächst in Valladolid und später in Madrid auf, wo er 1925 sein Medizinstudium mit Auszeichnung abschließt. („De enseñanza nacional“. 21.11.1925. In: *LV*. S. 6.) Während des Bürgerkrieges (1938-1939) ist er zusammen mit Agustín del Río Cisneros an der Durchführung einer empirischen Studie mit republikanischen Kriegsgefangenen beteiligt, in der eine postulierte „Prädisposition zum marxistischen Fanatismus“ untersucht werden soll. Dieses Forschungsprojekt unter der Leitung des renommierten Psychiaters Antonio Vallejo Nágera war von Franco persönlich bewilligt worden. (S. Vinyes, Ricard. „La psiquiatrizació de la dissidència durant el Franquisme i les seves conseqüències pràctiques“. In: Batlló Ortiz, Josep et al. (Koord.). 2003. *Actes de la VII Trobada d'Història de la Ciència i de la Tècnica*. Barcelona. IEC. S. 80.) Diese Untersuchung wird u. a. mit folgender ‚Erkenntnis‘ abgeschlossen: „[...] dado que el marxismo está unido a la antisociabilidad y a la inmoralidad social, [...] una gran cantidad de psicópatas antisociales se unan a sus filas“. (S. Huertas, Rafael. 1996. „La «Psico-Biología del Marxismo» como categoría antropológica en el ideario fascista español“. In: *Llull*. Bd. 19. S. 116.) 1939 stellen Conde Gargollo und del Río Cisneros eine Sammlung von Texten José Antonio Primo de Riveras zusammen und publizieren diese unter dem Titel *Nuestra tarea: el marxismo y el antimarxismo vistos por José Antonio*. (1939. Madrid. Arriba.) Darüber hinaus schreiben die beiden auch das Vorwort zu *José Antonio: Servicio y sacrificio* und geben drei Jahre später das Gesamtwerk Primo de Riveras heraus. (1939. Madrid. Afrodísio Aguado und 1942. *Obras completas de José Antonio Primo de Rivera*. Madrid. Ed. Nacional. „Recopilación y ordenación de los textos originales hechas por los camaradas Agustín del Río Cisneros y Enrique Conde Gargollo.“) Ab den 50er Jahren tritt Conde Gargollo mit Publikationen anderer Thematik in Erscheinung: Neben Artikeln zu allgemeinen medizinischen Fragen wie z. B. Rheumatismus, beginnt er mit dem Verfassen von Aufsätzen, in denen er bekannte Künstler aus psychopathologischer Sicht analysiert. (Vgl. hierzu u. a. Conde Gargollo, Enrique. 1950. *Un recuerdo a Balzac. Genio y figura a través de la Medicina*. Madrid. o. V.) Bis in die 80er Jahre hinein widmet er einen großen Teil seiner Aufmerksamkeit der psychoanalytischen Untersuchung von romantischen Dichtern mit tragischer Vita. (Z. B. *Cuarenta minutos con Bécquer*. Sociedad Española de Escritores Médicos. 10.12.1970. Madrid. El Arte.) Am 31. Januar 1999 verstirbt Conde Gargollo. (S. seine Todesanzeige am 2.2.1999 in *ABC*

Son tres breves narraciones: „Fiesta al Noroeste“, es la historia de varios personajes que habitan en una aldea. Tiene especial relieve la figura de Juan Medinao, dueño casi absoluto del pueblo. Comienza su historia con su nacimiento, y se siguen los acontecimientos hasta su edad madura.

„La Ronda“, es un relato trágico; la despedida del pueblo a los tres mozos que van a la guerra. En la última noche, se emborrachan, y el mozo que desde niño odiaba al compañero, le asesina en el alto de un barranco.

„Los niños buenos“ es un episodio que le ocurre a una niña de ocho años, acusada de traviesa y mentirosa, en el fondo la niña, es buena. Nada que impida su publicación.

Dieser Empfehlung des Zensors vom 20. März folgen sechs Tage später sowohl der *Jefe de Lectorado* José Rumeu de Armas als auch der *Jefe de la Sección* Joaquín Úbeda de San Andrés, womit das Werk offiziell zum Druck freigegeben wird.

Die zensorische Lektüre des Romans durch den gebildeten *Lektor* Conde Gargollo überrascht, da ihm eine Reihe für die Zensur problematische Textpassagen unterschiedlichen Schweregrads sowie Tabuwörter ‚entgangen‘ sind. Dass ließe sich zum Teil dadurch erklären, dass er als Zensor mit falangistischem Hintergrund eher ein Spezialist für politisch-ideologische Zensurverstöße gewesen ist.<sup>19</sup> Bei massiven moralischen Grenzüberschreitungen griff aber auch er nachweislich zensierend in Texte ein.<sup>20</sup> In *Fiesta al Noroeste* tut er das nicht, obwohl verschiedene Textstellen sich sehr nah an der tabuisierten Grenze des katholischen Dogmas bewegen. Hier lässt sich z. B. die kritische Bemerkung des Kindes Juan anführen, den beim Katechese-Unterricht die Angst befällt, die religiösen Normen könnten seinen Glauben zerstören: „«Me lo van a estropear», intuía. Era obligarle a pensar en Dios, y a Dios había que dejárselo así: dentro del corazón, puro y primario.“<sup>21</sup> Das christliche Konzept der Nächstenliebe wird durch die als Heuchelei dargestellte ‚Barmherzigkeit‘ Juans nicht nur als sinnentleerte Konvention entlarvt, sondern von diesem sogar als eigennützige ‚Waffe‘ gegen seine

---

Madrid, S. 101.)

Seine Laufbahn als Zensor beginnt am 15. Juni 1942, ist er doch einer der ersten eingestellten Zensoren, wovon auch die ihm zugewiesene Nummer 1 zeugt. Vgl. Ruiz Bautista (2008: 56). Im Dienst der Behörde ist er mindestens bis 1962. Sein letzter *informe* in der Datensammlung von Larraz stammt vom 29.10.1962. Was die Texte von Ana María Matute betrifft, so hat er neben *Fiesta al Noroeste* Anfang der 60er Jahre auch die Anthologie *A la mitad del camino* und den Erzählband *Historias de la Artámila* begutachtet. In keinem der drei Fälle hat er zensierend eingegriffen. (GA 2825-61; Sign. 21/13321 und GA 6249-61; Sign. 21/13592.)

<sup>19</sup> Aufgrund der unterschiedlichen Gewichtung der Zensurkriterien lassen sich im Hinblick auf die sittlichen Tabugrenzen immer wieder Diskrepanzen bei der ‚Toleranz‘ dieser beiden *spezialisierten Lektorengruppen* feststellen: „No contravenía a las credenciales falangistas la crítica al tradicionalismo católico; el perfecto caballero falangista podía ser perfectamente católico por español, pero también mujeriego por varón; al falangista le molestaba el beaterío burgués y, a imitación del nazi, podía ser incluso anticlerical y agnóstico.“ Larraz (2014: 192).

<sup>20</sup> Das lässt sich u. a. an seinen Gutachten zu *El empleo* (1955) von Francisco Candel und *Más que maduro* (1961) von Mariano Tudela veranschaulichen. Vgl. DS Larraz in R (14.10.1955; 55-537124/20.11.1961; 61-6768).

<sup>21</sup> FaN (2001: 93).

„Nächsten“ verwendet: „[...] acaba de hallar una espada que siempre le iba a pesar en la mano derecha. Que nunca había de abandonar. Era el perdón contra el prójimo, el perdón hecho de plomo de los débiles.“<sup>22</sup> An Blasphemie grenzt die Bemerkung seines Stiefbruders Pablo, der in seinem Bestreben nach Unabhängigkeit und Selbstbestimmung in einem Gespräch mit Juan zu der Schlussfolgerung kommt: „Yo no sé qué es Dios. No existe nada antes de mí ni después de mí. No hay muerte. Estoy en la tierra, me gusta vivir en la tierra. Sólo quisiera que todos los hombres tuvieran mi felicidad.“<sup>23</sup> Der Selbstmord der Mutter Juans durch Erhängen<sup>24</sup> verstößt gegen den katholischen Verhaltenskodex und auch der kontinuierliche Diebstahl des Kindes bricht eines der Gebote.<sup>25</sup>

Sehr viel gravierender sind aber die Überschreitungen der ‚sittlichen‘ Tabugrenzen. Das betrifft zunächst einmal die Nutzung der Begriffe „puta“,<sup>26</sup> „hijoputa“<sup>27</sup> und „masturbar“,<sup>28</sup> die Conde Gargollo in jedem Fall hätte zensieren müssen. José Mas weist darüber hinaus auf das Wort „huelga“<sup>29</sup> als ebenfalls verbotenem Begriff hin: „En el año de la publicación de la novela, la palabra *huelga* era tabú por estar prohibido el paro laboral.“<sup>30</sup> Vollkommen inakzeptabel sind aus Sicht der Zensur aber vor allem die Textpassagen, wo die homosexuell-inzestuöse Liebe Juans zu seinem Halbbruder geschildert werden:

---

<sup>22</sup> FaN (2001: 103). Dass die devote Gläubigkeit Juans nichts anderes als eine heuchlerische Maske ist, wird auch dadurch klargemacht, dass er sich aller Verhaltensweisen schuldig macht, die in der katholischen Lehre als Todsünden definiert sind: Er ist hochmütig, geizig, voller Zorn und Selbstsucht, neidisch, feige und begehrt seinen Halbbruder.

<sup>23</sup> AGA-Druckfahnen FaN (1953: 104) und FaN (2001: 138). Ähnlich äußert sich auch Sols Bruder Eduardo in *Luciérnagas* bzw. *En esta tierra*. Was die Profilierung der Figur Pablo in *Fiesta al Noroeste* betrifft, so weist diese Ähnlichkeiten mit Daniel aus *Los hijos muertos* auf. Die Kindheit beider ist durch soziale Stigmatisierung geprägt, die im Fall von Pablo auf die ‚illegitime‘ Abstammung und bei Daniel auf die ‚vererbte‘ Schuld am finanziellen Ruin seiner Familie zurückgeht. Darüber hinaus stellen sich beide aus Überzeugung auf die Seite der Armen und Marginalisierten, um für deren Rechte und die Verbesserung ihrer Lebensumstände zu kämpfen. Die Motivation hierfür entspringt ihrer gesellschaftlichen Außenseiterrolle und der damit verbundenen Positionierung außerhalb bzw. zwischen den sozialen Klassen.

<sup>24</sup> „Rígida, con la cara tapada, estaba la muerte servida en el lecho. [...] Le arrancó el lienzo de la cara, y la vio hinchada, de color morado y sanguinolento. Se había ahorcado.“ AGA-Druckfahnen FaN (1953: 50) und FaN (2001: 101).

<sup>25</sup> Vgl. FaN (2001: 124). Da Juan sein Vergehen aber letztlich bereut und Gott um Vergebung bittet, kommt er aus Sicht der Zensur zurück auf den ‚richtigen‘ Weg. Vgl. FaN (2001: 128).

<sup>26</sup> AGA-Druckfahnen FaN (1953: 47) und FaN (2001: 99).

<sup>27</sup> AGA-Druckfahnen FaN (1953: 103) und FaN (2001: 137). Diese Schimpfwörter wurden auch noch fünf Jahre später in *Los hijos muertos* gestrichen.

<sup>28</sup> AGA-Druckfahnen FaN (1953: 105) und FaN (2001: 139).

<sup>29</sup> AGA-Druckfahnen FaN (1953: 97) und FaN (2001: 133).

<sup>30</sup> FaN (2001: 133, Fn. 50) [Hervorhebung im Original].

Yo tuve un hermano. Hablo aquí de él porque condicionó mi vida y mis pecados. No quiero culparle, pero desde que le conocí la envidia y la ira hicieron su infierno dentro de mí. Y también el amor. Su amor ha sido mi culpa más grave. Su amor aún es mi peso, y vaya donde vaya lo llevaré conmigo.<sup>31</sup>

Die obsessive Leidenschaft für Pablo überträgt sich dabei auch auf andere Personen, mit denen der engeren Umgang pflegt, wie z. B. seine Freundin Delia. Der Neid Juans auf die sexuelle Beziehung der beiden wird in einer Szene plastisch zum Ausdruck gebracht: „Ella tenía a Pablo. Ella conocía la presión de su cuerpo, la sal de sus dientes y su vello empapado. Tal vez llevaría todavía en la piel el olor de Pablo Zácara.<sup>32</sup> [...] La noche anterior estuvo ella con él, con Pablo Zácara, tragándose su respiración, su olor a trigo.“<sup>33</sup> Die wahnhafte Besessenheit dieser unmöglichen Liebe lässt in Juan die Idee der Hochzeit mit Delia reifen, um so in einem letzten verzweifelten Versuch Pablo doch noch an sich binden zu können:

„Él la quiere y vendrá en su busca. La llevaré a mi casa, y así, de este modo, él vendrá a mi casa también.“ Se inclinó para besarla, y entonces se le llenó la boca con toda la sal, con todo el aroma del hermano. La boca de Pablo había besado también aquellos labios y estaban todavía mojados con la noche de él.<sup>34</sup>

Eben dieser Wunsch nach einer nicht nur sexuellen Beziehung zum Halbbruder ist auch der Grund für die Vergewaltigung Salomé, der Mutter Pablos und früheren Geliebten von Juans Vater, d. h. seiner illegitimen Stiefmutter, wodurch der Handlung ein weiterer inzestuös-ödipler Aspekt eingeschrieben wird. Der Auslöser für den sexuellen Übergriff ist die vermeintliche Ähnlichkeit von Salomé und Pablo:

Juan Medinao miró a Salomé, a través de la nube ardorosa. Así, con las pestañas velándole los ojos, se parecía a Pablo. [...] ¡Si no levantase los párpados, si pudiera uno creerlos llenos de su vino, de su imposible vino rojinegro! ¡Estaba tan cerca, con los mechones de pelo brillante y retorcido cosquilleándole las mejillas! Mordió su cuello, su barbilla redonda, aferrándose desesperadamente

---

<sup>31</sup> AGA-Druckfahnen FaN (1953: 89-90) und FaN (2001: 128). Einige Seiten später findet sich ein weiterer expliziter Hinweis auf die homosexuellen Gefühle der Erzählerfigur: „Entonces, Juan tuvo conciencia plena de su amor. Su amor como cáncer, que Pablo no sentiría ni comprendería nunca. El amor más allá de todo y todos, como azote de Dios.“ AGA-Druckfahnen FaN (1953: 106) und FaN (2001: 139). Durch den letzten Satz wird auch eine assoziative Verbindung zu gleichgeschlechtlicher Liebe und Sexualität unter katholischen Würdenträgern hergestellt.

<sup>32</sup> AGA-Druckfahnen FaN (1953: 109) und FaN (2001: 141).

<sup>33</sup> AGA-Druckfahnen FaN (1953: 114) und FaN (2001: 145).

<sup>34</sup> AGA-Druckfahnen FaN (1953: 116-117) und FaN (2001: 147).

a razones vacías. Un aroma a manzanas y trigo huía, huía, taladrado de ausencia, de imposible. La tumbó en las hojas amarillas, cubiertas de viscosidad respirando como un león.<sup>35</sup>

Sollte Conde Gargollo die genannten Textstellen einfach überlesen haben, so würde sich darin nicht nur ein punktuelles Versagen der Zensur manifestieren, sondern auch eine Facette ihrer ‚Untauglichkeit‘, vor allem im Hinblick auf ihren universalen Selbstanspruch. Denn letztlich hing das institutionelle Kontrollorgan von der Kompetenz und Sorgfältigkeit seiner Mitarbeiter ab, die sowohl ‚Stärke‘ als auch Schwachpunkt darstellten. Sollte der Zensor Nummer 1 die Textstellen aber gelesen und wissentlich nicht zensiert haben, dann hätte er mit seinem ‚milden‘ Urteil eindeutig gegen die zensorischen Vorgaben verstoßen, für deren Wahrung er verantwortlich war.<sup>36</sup>

Ob der ein Jahr zuvor verliehene Literaturpreis einen gewissen Einfluss auf die Zensur Conde Gargollos genommen hat, lässt sich nicht mehr klären. Ganz auszuschließen ist das jedoch nicht, da in der Presse über diese Auszeichnung berichtet worden war und zumindest die Mitglieder der Vergabejury *Fiesta al Noroeste* in der unzensierten Version gelesen hatten. Welche Beweggründe auch immer den *Lektor* zu dieser Einschätzung haben kommen lassen, in der Zensurbehörde galt er als vertrauenswürdig. Da er in seinem Gutachten in keiner Art und Weise auf zensursensible Themen hingewiesen hat, folgten die Entscheidungsbefugten seiner Einschätzung ohne weiteres. Insofern ist *Fiesta al Noroeste* geradezu ein Paradebeispiel dafür, wie willkürlich Zensur sein konnte und wie sehr das ‚Schicksal‘ literarischer Texte von der behördeninternen Auswahl des Zensors abhing.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> AGA-Druckfahnen FaN (1953: 120) und FaN (2001: 149). Der Versuch Juans, sich über das in ‚Besitznehmen‘ von Delia und Salomé der Figur seiner Begierde zu nähern, weist die Struktur des dreieckigen Begehrens auf, wie es René Girard beschreibt. Der Hass, den Juan für Pablo empfindet (und der hier über die Kain-und-Abel-Problematik hinausgeht), entspringt der Tatsache, dass Pablo Juan in moralisch-ethischer Hinsicht überlegen ist und all die Eigenschaften in sich vereint, die Juan schmerzlich an sich vermisst. Die Wut darüber vermischt sich mit der Verehrung, die Juan für seinen Halbbruder empfindet, was die Basis für die intensive emotionale Bindung Juans an Pablo bildet. Seine Eifersucht hingegen konzentriert sich auf Grund der Dreieckskonstellation in erster Linie auf die beiden Mediatorinnen, haben diese doch (wenn auch in unterschiedlicher Form) eine emotionale bzw. sexuelle Beziehung zu Pablo, die Juan sich so sehr wünscht. Das dritte relevante Gefühl des Neids nährt sich nicht nur aus dem frustrierten Wunsch Juans, sondern auch aus dem damit einhergehenden Gefühl der Ohnmacht. Das Scheitern bei der Verwirklichung seines Begehrens verstärkt die pathologische Besessenheit des Subjekts zum Objekt, aber auch zu den Mediatorinnen. Vgl. Girard, René. 1985. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona: Anagrama. S. 16-19. Der Hass, den Juan Pablo entgegenbringt, ist Girard Dreiecks-Prinzip zufolge der Hass auf sich selbst, hinter dem sich die heimliche Bewunderung für das Objekt verbirgt. Girard (1985: 17).

<sup>36</sup> Vergleicht man die Einschätzung Conde Gargollos mit den moralisch bedingten Streichungen von *Los Abel* fünf Jahre zuvor und von *Los hijos muertos* fünf Jahre später, so wird die enorme Differenz zwischen den Entscheiden noch deutlicher.

<sup>37</sup> Auch wenn Matute die kritischen Aspekte überwiegend in Form von Andeutungen präsentiert, so sind diese doch so explizit, dass ein kirchlicher Zensor sie zweifellos gestrichen hätte. Der Vollständigkeit halber soll noch erwähnt werden, dass die beiden Erzählungen *La ronda* und *Los niños buenos* aus zensorischer Sicht keine zensorischen Tabus überschreiten. Die Beschreibung der Ermordung Miguels durch seinen Erzfeind Víctors wäre bis Ende der 40er Jahre möglicherweise noch gestrichen worden, stellt aber 1953 kein Problem mehr für die Zensur dar.

## 7.1.2 Die Rezeption des Romans

Nach der Autorisierung durch die Zensurbehörde wird der Roman zusammen mit den beiden Erzählungen in der ersten Auflage von Afrodisio Aguado auf den Büchermarkt gebracht. Die Literaturkritiker besprechen vor allem *Fiesta al Noroeste*, während die beiden kürzeren Texte nur am Rande erwähnt werden. Der Tenor ist überwiegend positiv: Neben der Entwicklung des erzählerischen Talents der Autorin wird vor allem ihr kraftvoller, persönlicher Stil hervorgehoben. Bis 1975 wird der Roman in fünf europäische Sprachen übersetzt, derzeit liegen insgesamt acht fremdsprachliche Versionen vor.<sup>38</sup>

Die beiden *cuentos* werden 1957 in die Anthologie *El tiempo* aufgenommen und erscheinen deswegen 1975 auch im dritten Band des Gesamtwerks von Matute. *Fiesta al Noroeste* hingegen ist zusammen mit den beiden frühen Romanen *Pequeño teatro* und *Los Abel* im ersten Sammelband von 1971 aufgeführt. Interessant ist das von der Autorin hierfür verfasste Vorwort, in dem sie *Fiesta al Noroeste* als ihr erstes ernstzunehmendes Werk bezeichnet.<sup>39</sup> Die Enge des franquistischen Alltags als prägendem Kontext seines Entstehungsprozesses<sup>40</sup> sowie die langjährigen zensorischen Probleme mit *Luciérnagas* führt Matute hier als Erklärung für die profunde symbolische Natur des Textes an.<sup>41</sup> Von besonderer Bedeutung sind für sie der wohlüberlegte Protest – „mi primera protesta formal“<sup>42</sup> – sowie ihre Absicht, die realen franquistischen Lebensbedingungen abbilden zu wollen:

[...] un, acaso, desesperado afán por dismantelar, desenmascarar o, al menos, enfrentarse a supuestos valores, de antemano aceptados como irrevocables (y que tanto han amargado y amargan nuestra vida). [...] procuré desvelar la caducidad de un mundo frente a otro que intentaba sobrevivir, bajo el aluvión de mitos esterilizantes, o renacer –así me lo parecía, al menos– alejado del peligro de la autotraición.<sup>43</sup>

---

<sup>38</sup> 1961 erfolgen die ersten Übersetzungen ins Französische und Italienische. Ab Mitte der 60er Jahre werden dann auch Versionen in norwegischer, schwedischer und dänischer Sprache erstellt. Nach 1975 wird der Text ins Slowakische, US-Amerikanische und Japanische übertragen. Von der positiven Aufnahme in Frankreich berichtet u. a. Juan Goytisolo. Vgl. Goytisolo in *El País* (23.11.2011: o. S.).

<sup>39</sup> Vgl. Oc I (1971a: 20).

<sup>40</sup> „[...] encerrados en los inexpugnables muros de severas disposiciones y cortapisas; aislados del exterior, en la más extrema de las ignorancias y con pocas oportunidades de salir de ella“. Oc I (1971a: 20).

<sup>41</sup> Oc I (1971a: 20-21). Das trifft auch für die Figuren des Textes zu, die ihr zufolge weniger menschlichen, denn emblematischen Charakters seien.

<sup>42</sup> Oc I (1971a: 22) [Hervorhebung im Original].

<sup>43</sup> Oc I (1971a: 21). Der Brisanz des Infragestellens der staatlicherseits propagierten Werte und Ideale war sie sich bewusst: „[...] un tiempo en que era más que arriesgado llegar a insinuar en este sentido la más ligera oposición“. Oc I (1971a: 21).

Ausdrücklich kommt sie auch auf die Hass-Liebe zu sprechen, die Juan für seinen Stiefbruder empfindet: „No fue caprichoso, ni creo que gratuito, el aspecto indudablemente homosexual e incestuoso de las relaciones Juan Medinao-Pablo Zácaro.“<sup>44</sup> In eben der Darstellung der „kannibalischen“ Besessenheit dieser Figur zu dem Objekt seiner Begierde verortet die Autorin die Essenz des Werks.<sup>45</sup>

### 7.1.3 Weitere Auflagen und Folgegutachten der Zensur

Nach der ersten Auflage erscheint *Fiesta al Noroeste* 1959 ohne die beigelegten Erzählungen bei Pareja & Borrás als Band fünf der Reihe *El Reloj de Sol*. Danach wird der Roman in den Katalog von Destino aufgenommen, wo er gleich in zwei Kollektionen herausgegeben wird: Zunächst als Band 246 in der Reihe *Áncora y Delfín*<sup>46</sup> und ab 1980 parallel dazu als *Destinolibro* (Bd. 106).<sup>47</sup> 1976 erscheint eine Version im *Círculo de Amigos de la Historia* und seit 1978 wird der Titel auch bei Cátedra in der Reihe *Letras Hispánicas* als Band 81 publiziert. Plaza & Janés legt den Text 1999 auf.

Zu den zahlreichen Wiederauflagen finden sich insgesamt nur fünf Folgegutachten der Zensurbehörde im AGA, was die Unvollständigkeit des Bestands erneut bestätigt. Zu den erhaltenen Vorgängen zählen neben der dritten Auflage im Destino-Verlag von 1964<sup>48</sup> und dem ersten Band des Gesamtwerks von 1971<sup>49</sup> auch die Fassung des *Círculo de Amigos de la Historia*<sup>50</sup> und die erste Auflage im Cátedra-Verlag.<sup>51</sup> Die Gutachten für die ersten beiden

---

<sup>44</sup> Oc I (1971a: 22).

<sup>45</sup> Oc I (1971a: 22-23). Das ambivalente, paradoxe Wesen des Kannibalismus, in dem die elementare Differenz zwischen dem, der verschlingt und dem, der verschlungen wird zusammenfällt mit der Aufhebung eben dieser Differenz durch den Akt der Einverleibung charakterisiert die Relation von Juan zu Pablo sehr genau. Dieser ist von dem Wunsch dominiert, die vollkommene Einheit (Assimilation durch Inkorporation) zwischen sich und seinem Bruder herzustellen und so die trennende Opposition von innen und außen zu überwinden: „[...] desea devorar a Pablo, devolverlo a sí mismo“. Oc I (1971a: 22), vgl. hierzu auch Bachtin, Michail. 1998. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a. M. Suhrkamp. Auf psychologischer Ebene erkennt Juan in seinem Bruder einen Teil seiner eigenen Persönlichkeit: „No es con su hermano Pablo, sino con una parte de sí mismo, con quien Juan se hallaba en conflicto. Ve en Pablo su propia naturaleza –la que hubiera querido ser–“. Oc I (1971a: 22). In physischer Hinsicht wird das kannibalische Begehren mit der tabuisierten Bruder-Liebe Juans verbunden.

<sup>46</sup> Bis 1993 wird er in dieser Reihe insgesamt sieben Mal aufgelegt.

<sup>47</sup> 1987 wird die dritte Auflage des Titels gedruckt. Die letzte Fassung von Destino wurde 2015 herausgebracht.

<sup>48</sup> AGA GA 4945-63; Sign. 21/14729.

<sup>49</sup> AGA GA 12485-71; Sign. 73/01437.

<sup>50</sup> AGA GA 8182-76; Sign. 73/5591.

<sup>51</sup> AGA GA 9586-78; Sign. 73/6720.



Fassungen wurden vom Zensor Elso Quilez erstellt.<sup>52</sup> Der späteste Vorgang der Zensurbehörde ohne zensorische Überprüfung stammt aus dem Jahr 1980.<sup>53</sup>

## 7.2 *Pequeño teatro*: Die zweifache Kontrolle des ‚harmlosen‘ Erstlingswerks

Bei *Pequeño teatro* handelt es sich um den ersten Roman Matutes, den sie 1942 während eines Sommeraufenthalts im baskischen Zumaia geschrieben hatte.<sup>54</sup> Etwa vier Jahre später reicht sie das Manuskript beim Destino-Verlag ein.<sup>55</sup> Agustí erkennt das Potential der jungen Ana María und bietet ihr einen Vertrag sowie einen Vorschuss von 5.000 Peseten an.<sup>56</sup> Als Einführung in die literarische Szene bittet er sie um einige Erzählungen, die vorab in der Zeitschrift *Destino* publiziert werden sollen, und so erscheint im Mai 1947 *El chico de al lado*<sup>57</sup> als erster publizierter Text Matutes. Ein Jahr später werden dort auch *Sombras*<sup>58</sup> und *Mentiras*<sup>59</sup> veröffentlicht. Letztlich entscheidet sich der Verlag aber für *Los Abel* als literarisches Debüt, woraufhin *Pequeño teatro* für einige Jahre in der Schublade verschwindet.<sup>60</sup> 1954, Matute ist inzwischen verheiratet und gerade Mutter geworden, entschließt sie sich, den unveröffentlichten Text formal zu überarbeiten<sup>61</sup> und für den *Premio Planeta* einzureichen. Sie

---

<sup>52</sup> Die insgesamt zehn Gutachten (u. a. zu *Los Abel* und *Los hijos muertos*) dieses Zensors, immer für Wiederauflagen von bereits autorisierten Werken Matutes, wurden zwischen 1963 und 1973 verfasst. Bei dem Vorgang zu *Fiesta al Noroeste* sowie einem anderen Gutachten von Januar 1963 figuriert Elso Quilez unter der Zensorennummer 30. Bei den Gutachten ab 1967 kommt es zu einem Wechsel, so dass er seine Entscheide fortan unter der Nummer 10 anfertigt.

<sup>53</sup> AGA GA 12015/80; Sign. 73/7408, eingereicht von Destino für die erste Auflage in der Reihe *Destinolibro*.

<sup>54</sup> Im Vorwort zum ersten Band ihrer *obra completa* erinnert sich die Autorin: „Fue escrita a los diecisiete. Dispone, por tanto, de todos los errores que una acción semejante puede acarrear. [...] Es un claro ejemplo de lo que podríamos llamar «enfurruñamiento adolescente»“. Oc I (1971a: 15).

<sup>55</sup> „Iba a por todas. He escrito desde los cinco años. Pensé que Destino era la mejor editorial. Fui tres o cuatro veces, pero el director, Ignacio Agustí, siempre estaba ocupado. Un chico joven que trabajaba en la editorial me dijo «ven tal día y a tal hora y te haré pasar». Fue la confabulación de los jóvenes. Yo temblaba como un flan, pero Agustí fue muy amable. Me dijo que la pasara a máquina y que la leerían. Yo la llevé escrita a mano en uno de esos cuadernos con tapas de hule negro que se utilizaban entonces.“ Mora in *El País* (16.11.2010: o. S.).

<sup>56</sup> Vgl. Ayén, Xavi. „Ana María Matute: «Todo está cargado de magia»“. [19.4.2013]. In: <http://www.lavanguardia.com/magazine/20130419/54371257896/ana-maria-matute-escritora-literatura-entrevista-magazine.html>. Stand: 31.5.2015, 11.18. Bei José Mas und Antonio Paniagua sind es 3.000 Peseten. Vgl. Mas (2001: 14) und Paniagua, Antonio. „Adiós a la escritora con mirada de niña“. [26.6.2014]. In: <http://www.lasprovincias.es/alicante/201406/26/adios-escritora-mirada-nina-20140626010432-v.html>. Stand: 2.7.14, 13.14.

<sup>57</sup> 31.5.1947. In: *D*. Nr. 515. S. 15-16. Dieses *cuento* hatte sie im Alter von 15 Jahren verfasst.

<sup>58</sup> 3.4.1948. In: *D*. Nr. 556. S. 21.

<sup>59</sup> 28.8.1948. In: *D*. Nr. 577. S. 24. Diese Erzählung hatte sie mit 17 Jahren geschrieben.

<sup>60</sup> Vgl. Mora in *El País* (16.11.2010: o. S.).

<sup>61</sup> „La autora admite la imposibilidad de corregirla salvo en un sentido gramatical, y nunca abominó de aquella primera novela que contiene «el candor, la ira y la felicidad de contar»“. Ausst.Kat. *La palabra mágica de Ana María Matute* (2011: 29). Vgl. auch Romá (1971: 57-58).

gewinnt die Ausschreibung, was nicht nur mit einem Preisgeld, sondern auch der Publikation des Romans verbunden ist.

Dem aus 16 Kapiteln bestehenden Roman hat die Autorin neben einer Widmung an ihre Mutter auch das Zitat „Palabras, palabras, palabras...“ aus Shakespeares *Hamlet* vorangestellt. Die Handlung spielt in einem Fischerdorf mit dem fiktiven Namen Oiquixa, das Ähnlichkeit mit Zumaia aufweist.<sup>62</sup> Das beschauliche Leben der Bewohner, zu denen u. a. der wohlhabende Witwer Kepa Devar und dessen Tochter Zazu sowie die respektablen Schwestern Eskarne und Mirentxu Antía mit ihrer *Asociación Protectora de Huérfanos de Marineros* gehören, gerät durcheinander, als eines Tages der junge Marco im Dorf auftaucht.<sup>63</sup> Durch seine einnehmende Art und die ihn umgebende reizvolle Aura des Fremden zieht er schnell die Aufmerksamkeit der Einheimischen auf sich und wird dadurch zur Projektionsfläche ihrer Sehnsüchte und Hoffnungen. Tatsächlich ist Marco allerdings ein egoistischer Betrüger, der nur auf seinen eigenen Vorteil bedacht ist. Als seinen Vertrauten und ‚Freund‘ wählt er den Herumtreiber Ilé Eroriak, der im Textverlauf ganz in der klassischen Tradition des Tölpels, als Einziger die ‚Wahrheit‘ erkennt und auch ausspricht.<sup>64</sup> Vor dem Auftauchen Marcos hatte sich nur der Marionettenspieler Anderea um Ilé gekümmert. Nun aber gerät der Außenseiter durch die schillernde Präsenz seines neuen ‚Beschützers‘ in den Mittelpunkt des allgemeinen Interesses, versuchen die Dorfbewohner doch über ihn den Kontakt zu Marco herzustellen. Eine von ihnen ist Zazu, die sich in den Fremden verliebt, jedoch schon bald dessen wahres Wesen erkennt und ihrem Leben aus Kummer darüber selbst ein Ende setzt.

Schon in diesem ersten Roman Matutes sind einige ihrer wichtigsten Themen präsent: Alle Figuren, inklusive des so begehrten Marco, leiden an Einsamkeit.<sup>65</sup> Auch das Motiv der Flucht zieht sich durch den gesamten Roman<sup>66</sup> und geht mit der Suche nach einem besseren Leben einher: „«Esta vida no es vida. La vida es otra cosa», decía una voz, dentro de él. La misma voz

---

<sup>62</sup> Vgl. Couffon in *Cuadernos de Congreso para la Libertad de la Cultura* (1961: 54).

<sup>63</sup> „Cierta día llegó un hombre rubio que despertó viva curiosidad entre los habitantes de Oiquixa. Aunque, para esto, cierto es que nunca fue necesaria demasiada originalidad.“ Matute, Ana María. 2001. *Pequeño teatro*. Biblioteca El Mundo. Bibliotex. S. 20. Ein Abgleich der verwendeten Arbeitsfassung mit der ersten Auflage von 1954 ergab die vollständige Übereinstimmung beider Versionen.

<sup>64</sup> „«Loco. Loco. Sorúa.» Ilé Eroriak respiró agitadamente. [...] «¿Acaso no son locos todos los hombres de Oiquixa?»“ *Pequeño teatro* (2001: 117), im Folgenden mit „Pt“ abgekürzt.

<sup>65</sup> Der gesteht Ilé an einer Stelle z. B.: „En fin, por aquella época, igual que hoy día, estaba muy solo.“ Pt (2001: 48).

<sup>66</sup> „Huyamos, Ilé Eroriak, huyamos de estos muros de piedra, de estas sombrías callejuelas. ¡Tú aún no sabes lo que es libertad!“ Pt (2001: 81).

que ahora repetía: «La vida es otra cosa, que anda huyendo, delante de mí.»<sup>67</sup> Die Verfolgung dieses Traums erweist sich aber schon in diesem frühen Text als unerreichbare Illusion. Die Anklage heuchlerischer Nächstenliebe kommt besonders deutlich am Beispiel von Eskarne zum Ausdruck. Trotz ihres Amtes als Vorsitzender des Waisenvereins hatte sie sich vor dem Auftauchen Marcos nie für das Wohlergehen Ilés interessiert, was ihre Schwester zu deutlicher Kritik veranlasst.<sup>68</sup> Das bereits im Titel genannte Motiv des Theaters ist das einzige, das Matute in späteren Werken nicht wieder verwenden wird. Hier nutzt sie es nicht nur zur Darstellung von Schein und Sein, sondern auch zur Vermittlung der Sinnlosigkeit allen Begehrens, sind ihre Figuren im Text doch auf den Status von Marionetten reduziert,<sup>69</sup> deren Bestrebungen an ihrer Unfreiheit scheitert. Dieses metaphorische Drama menschlichen Ringens ‚materialisiert‘ sich in der Figur des Puppenspielers Anderea,<sup>70</sup> wird aber nur von Ilé erkannt: „Pero yo soy un pobre muñeco inútil. Ni siquiera un muñeco olvidado, ni siquiera un muñeco viejo y roto. Yo soy un muñeco que salió mal.“<sup>71</sup>

## 7.2.1 Die Zensurgeschichte des Romans

Nach Abschluss der zweiten Korrekturphase reicht Santiago Galán Conde den Text am 26. August 1954 für Planeta bei der Zensur ein.<sup>72</sup> Gedruckt werden sollen 2.000 Exemplare. Mit der ersten Begutachtung wird der Zensor Nummer 16 namens Manuel Sancho Millán beauftragt.<sup>73</sup> Dessen knapp formulierter Entscheid vom 10. September lautet: „Novela de

<sup>67</sup> Pt (2001: 123).

<sup>68</sup> „Eres hipócrita. A ti nada te importa el desamparo de Ilé, ni ahora ni cuando era más niño. A ti no te conmueve. Nunca te fijaste en él más que para pegarle [...] ¡No es un huérfano que te hubiera hecho quedar bien! Pero tienes envidia de Marco, porque, en lo profundo Oixixa entera admira y aprueba mil veces más su amistad con ese pobre chico que tu famosa Asociación.“ Pt (2001: 101).

<sup>69</sup> Vgl. z. B. „[...] aquella legión de muñequillos con cara de susto y cabellos siempre recién peinados, entraba en acción“ oder „El rostro de Marco pareció aflojarse, como el de una marioneta abandonada al fondo de un cajón.“ Pt (2001: 38, 52).

<sup>70</sup> „[...] la voz del anciano, que daba vida a los muñecos“. Pt (2001: 62).

<sup>71</sup> Pt (2001: 89).

<sup>72</sup> AGA GA 5122-54; Sign. 21/10812. Auch die 14 weiteren, im AGA vorhandenen Zensurvorgänge zu *Pequeño teatro* werden alle von Galán Conde als Verlagsvertreter beantragt.

<sup>73</sup> Sancho Millán ist in der Gehaltsliste von 1954 als *lector especialista* aufgeführt. Abellán (1980: 288). Ansonsten wird dieser Zensor nur noch einmal in einem Beitrag von Òscar Pérez Silvestre erwähnt, der die Zensurgeschichte des Titels *L'ambició d'Aleix* von Enric Valor untersucht. Einer der katalanischsprachigen Gutachter ist hier Sancho Millán, der in diesem Zusammenhang als vergleichsweise ‚milder‘ Zensor beschrieben wird: „Convé dir que Antonio [sic] Sancho Millán era un lector, diguem-ne, benvolent si el comparem amb uns altres.“ Pérez Silvestre, Òscar. 2011. „L'ambició d'Aleix i la censura: història de l'expedient 3322/59“. In: *Ítaca. Revista de Filologia*. Nr. 2. Universidad de Alicante. S. 216. Den Angaben bei Pérez Silvestre zufolge ist dieser *Lektor* bis mindestens 1959 im Dienst der Zensurbehörde tätig.

intriga y amor de una familia de abolengo marinero y un marino aventurero y audaz. La acción en Guipuscoa. Proponemos su publicación.“ Ein handschriftlicher Vermerk unter dieser Einschätzung gibt Auskunft darüber, dass der Roman für eine zweite Begutachtung an den Zensor Nummer 10 weitergegeben wird. Tatsächlich nimmt diese aber José de Pablo Muñoz (Zensor Nummer 15) vor, der vier Jahre später die politisch-ideologischen Streichungen in *Los hijos muertos* verantworten sollte. Zu *Pequeño teatro* äußert er sich nur vier Tage später wie folgt:

Esta novela que se desarrolla en la Costa Vasca en el poblado de Oiquixa, relata la vida en la tranquila y pequeña población costera, con sus miserias hipocresías y bondades. Toma como ejemplo la vida del niño loco Yle que vive con Marco la vida bohemia. Marco se enamora de Quepa Deber hoja [hija] de un ricachón. Ella es escandalosa y con Marco pone de relieve su mal temperamento. El pueblo hace una colecta para el niño loco Yle y huye Marco con estos fondos después de haber provocado el suicido de Quepa (hija). El pobre niño loco vuelve con su antiguo amigo Anderea constructor de Marionetas y queda con él. – Puede publicarse.

Am 26. September wird die von beiden Zensoren empfohlene Autorisierung nicht nur von Rumeu de Armas (*Jefe de Lectorado*) und Úbeda de San Andrés (*Jefe de la Sección*), sondern auch von Florentino Pérez Embid, dem *Director General de Información* bestätigt. Im Gutachtenformular des ersten Zensors notiert Liborio Hierro Delgado in seiner Funktion als *Jefe del Negociado de Circulación y Fichero* die von José Manuel Lara vorgenommene Hinterlegung der fünf Pflichtexemplare. Damit ist der Zensurvorgang am 18. Januar 1955 offiziell abgeschlossen. Im Handel erhältlich ist der Roman jedoch seit November 1954, kurz nachdem er am 12. Oktober mit dem *Premio Planeta* ausgezeichnet worden war.<sup>74</sup> Anders als beim *Premio Café Gijón* für *Fiesta al Noroeste*, wurde *Pequeño teatro* der Literaturpreis erst verliehen, nachdem die Zensur den Verlag Ende September über dessen Autorisierung zum Druck informiert hatte.

Inhaltlich und formal unterscheiden sich die beiden Erstgutachten leicht in qualitativer und quantitativer Hinsicht. Für Sancho Millán stellt der Text eine Mischung aus Kriminal- und Liebesroman dar, was beides nur bedingt zutrifft. Von den Figuren erwähnt er ohne namentliche Nennung einen „Abenteurer“ und eine „Seefahrerfamilie“, vergisst dabei allerdings Ilé, der ebenfalls eine handlungstragende Funktion hat. Die geografische Verortung des Zensors ist korrekt, wenn auch fehlerhaft geschrieben. Das zweite Gutachten von Pablo Muñoz ist etwas

---

<sup>74</sup> Vgl. „El premio «Planeta» fué ganado por Ana María Matute“. 13.10.1954. In: *ABC*. Madrid. S. 40.

ausführlicher, weist ebenfalls Orthographiefehler auf und ist in einer informelleren Ausdrucksweise verfasst. Der Name Ilés („Yle“) sowie der von Kepa Devar („Quepa Deber“) sind falsch geschrieben<sup>75</sup> und an einer Stelle verwechselt er die Tochter Zazu mit ihrem Vater Kepa. Die Atmosphäre Oiquixas („con sus miserias hipocresias y bondades“) und die Bedeutung der Figur Ilés wird von diesem Zensor klar erfasst. Interessant ist seine Einschätzung von Zazu, die er als unanständig und launenhaft beschreibt. Die unangepasste und durchsetzungsfähige Persönlichkeit dieser weiblichen Figur entspricht nicht dem gängigen Idealbild junger Frauen im franquistischen Spanien, was in der Missbilligung des Zensors deutlich wird.

Tatsächlich gibt es in *Pequeño teatro* kaum Überschreitungen der etablierten franquistischen Tabugrenzen. Nur in einer Passage der publizierten Textversion wird mit dem Buchstaben „p“ das verbotene Wort „puta“ angedeutet: „Aquí tenéis un hombre de mi edad y experiencia, burlado por una pequeña p... ¡Pero se trata de la mujer de mi vida!“<sup>76</sup> Im zur Zensur eingereichten Manuskript des Romans finden sich an dieser Stelle allerdings nur Auslassungspunkte: „Ahí tenéis, un hombre de mi edad y experiencia, burlado por una pequeña...!“<sup>77</sup> Matute zensiert sich bei dem Gebrauch von Schimpfwörtern in der Regel nicht selbst,<sup>78</sup> agiert aber während der Überarbeitung von *Pequeño teatro* aufgrund der negativen Erfahrungen mit dem kurz zuvor verbotenen *Luciérnagas* vorsichtiger als sonst.<sup>79</sup> Die Einreichung des an dieser Textstelle explizit selbstzensierten Manuskripts hatte den Vorteil, dass bei dessen Abgleich mit den für das Depot bestimmten Exemplaren diese Passage nicht gezielt kontrolliert werden konnte, da der Zensor nichts von der Existenz des angedeuteten Tabuwortes wusste. Da die gedruckten Texte der ersten Auflage erst knapp zwei Monate nach der Publikation des Romans im Depot der Kontrollbehörde hinterlegt wurden, wäre es der Zensur selbst beim Entdecken der Differenz nicht mehr möglich gewesen, zu intervenieren. Zwar hätte die gesamte erste Ausgabe beschlagnahmt werden können, aber das wäre in Anbetracht des geringen ‚Vergehens‘ nicht nur unverhältnismäßig gewesen, sondern hätte nach

---

<sup>75</sup> Im Fall des zweiten Namens wurde zudem dessen baskische Schreibweise zugunsten der spanischen geändert. Der Gebrauch regionaler Minderheitensprachen wird seit Anfang der 50er Jahre nicht mehr zensorisch geahndet, wenn sie nicht zur Verbreitung separatistischer Ideen genutzt werden. Dennoch hat sich der Zensor Nummer 15 offensichtlich daran gestört.

<sup>76</sup> Pt (2001: 78).

<sup>77</sup> AGA-Manuskript Pt (1954: 107).

<sup>78</sup> Davon zeugen u. a. die Wörter „puta“ bzw. „hijoputa“ in dem ein Jahr zuvor publizierten *Fiesta al Noroeste*. Vgl. AGA-Druckfahnen FaN (1953: 47, 103).

<sup>79</sup> Das erklärt auch, warum sie den Tabubegriff hier nicht ausschreibt, sondern nur mit dem ersten Buchstaben andeutet.

der Auszeichnung des Romans mit dem *Premio Planeta* für ungewollte öffentliche Polemik gesorgt. So wird die Zensur vermittels dieses Tricks an der Nase herumgeführt.

Der Anklage der religiösen Scheinheiligkeit, die sich u. a. in der ironischen Charakterisierung Eskarnes manifestiert, ist indirekt und durchzieht den gesamten Text, so dass sie sich nur schwer durch konkrete Streichungen unterbinden lässt. Das gilt auch für die Andeutungen mit denen auf ‚unmoralische‘ Handlungsweisen angespielt wird, wie z. B. den Selbstmord Zazus, der sich nur aus kleinen, versteckten Hinweisen von Nebenfiguren erschließt.<sup>80</sup> Auf eben diesen Aspekt von *Pequeño teatro* kommt Matute 2011 bei einem Vortrag im Rahmen der literarischen Veranstaltungsreihe *Condición literal* zu sprechen.<sup>81</sup> Sie berichtet in diesem Zusammenhang von den großen Schwierigkeiten bei der Beschreibung des Freitods, war sie doch davon ausgegangen, damit gegen ein Tabu der Zensur zu verstoßen. Dass es sich hierbei aber um eine Fehleinschätzung handelt, beweist das zweite Gutachten von Pablo Muñoz, der den Selbstmord des Mädchens explizit erwähnt, ohne ihn zu beanstanden. Da die Entscheide der beiden Gutachter nicht nur vom *Lektorats-* und *Sektionsleiter*, sondern auch vom *Director General* bestätigt wurden, kann als gesichert angenommen werden, dass die Andeutung eines Selbstmords 1954 keinen Grund mehr für zensorische Eingriffe darstellt.<sup>82</sup> Die Befürchtungen Matutes sind auch hier sicherlich Konsequenz des zensorischen ‚Schicksal‘ von *Luciérnagas*. Die Tatsache, dass die Kriterien der literarischen Zensur nie öffentlich formuliert worden sind, steigert in diesem, in schriftstellerischer und finanzieller Hinsicht schwierigen Moment, die Verunsicherung der Autorin. Auch wenn sie das vermeintlich verbotene Thema nicht komplett getilgt hat, so ist die narrative Ausarbeitung doch deutlich von dem angenommenen Tabustatus konditioniert. Somit lässt sich an diesem Beispiel der selbstzensierende Mechanismus, den die Zensur während des Überarbeitungsprozesses auslöst, konkret veranschaulichen. Die Folge ist, dass Matute sich selbst strenger zensiert, als es die Zensurbehörde getan hätte, so dass Letztere in diesem Fall ihr eigentliches Ziel erreicht, nimmt ihr die Autorin die Zensur doch ab.

---

<sup>80</sup> Im Roman ist es ein Schmuggler, mit dem Marco Geschäfte zu machen pflegt, der ihm seine Hilfe wegen des Selbstmords Zazus verweigert: „No, no. Hemos hecho cosas juntos, pero aquí hay de por medio un asesinato. De eso ni quiero oír hablar.“ Pt (2001: 159). Vgl. AGA-Manuskript Pt (1954: 236). Von Mord wird hier gesprochen, da das egoistische Verhalten Marcos der Auslöser für den Freitod der jungen Frau ist.

<sup>81</sup> Veranstaltet von der *Fundación Caja de Castellón – Bancaja* fand der Vortrag der Autorin am 19.1.2011 im *Teatro Principal* von Castellón de la Plana statt.

<sup>82</sup> Auch bei *Fiesta al Noroeste* war der beschriebene Selbstmord der Mutter Juans nicht bemängelt worden. Dieses in den 40er Jahren noch zensierte Thema überschritt somit bereits eineinhalb Jahre vor der Zensur von *Pequeño teatro* die Tabugrenzen nicht mehr.

Bleibt die Frage, warum dieser für die Literaturkontrolle formal und inhaltlich unproblematische Text dennoch von zwei Zensoren begutachtet wurde. Auch hier weist wiederum alles auf *Luciérnagas* und damit die ‚Vorgeschichte‘ der Autorin hin, die die Behörde bei *Pequeño teatro* zu dieser vorbeugenden Maßnahme veranlasst hat.

## 7.2.2 Die nationale und internationale Rezeption

Die Reaktionen der spanischen Literaturkritiker auf die Veröffentlichung von *Pequeño teatro* schwanken zwischen Skepsis und Begeisterung,<sup>83</sup> wobei in allen Rezensionen auf den qualitativen Unterschied zu den zuvor veröffentlichten Romanen *Los Abel* und *Fiesta al Noroeste* hingewiesen wird.<sup>84</sup> Die in einigen Medien polemisch diskutierte Auszeichnung des Textes ist weniger dem Werk an sich, denn der Politik der Preisverleihung geschuldet, wie Juan Ramón Masoliver in seiner Rezension klarstellt.<sup>85</sup> Positiv hervorgehoben werden wie schon bei *Fiesta al Noroeste* der persönliche Stil und die poetische Prosa Matutes. Die zwischen Symbolismus und Realität oszillierende Vagheit in Handlung und Figurenkonzeption wird in dem Beitrag von *ABC* positiv bewertet, von Alborg jedoch kritisiert.<sup>86</sup> Die Zuneigung, mit der Matute ihre Figuren behandelt, wird als eine ihrer Stärken herausgestellt,<sup>87</sup> die ‚Abhängigkeit‘ der Figuren von ihr<sup>88</sup> sowie die Künstlichkeit von Marco<sup>89</sup> und Ilé aber bemängelt.<sup>90</sup> Für Masoliver hingegen stellt gerade Marco eine „wahre Entdeckung“ dar.<sup>91</sup>

---

<sup>83</sup> So heißt es in *ABC* z. B. „*Pequeño teatro* es un libro de fina observación y de entrañable poesía“ und in *Arriba* „[...] una novelista inequívoca y muy moderna, que tantea sus fórmulas expresivas con indudable interés literario más allá de las fronteras del realismo“. Vgl. „Matute, Ana María: «Pequeño teatro»“. 9.1.1955. In: *ABC*. Madrid. S. 35; Valencia, Antonio. „«Pequeño teatro»“. 6.3.1955. In: *Arriba*. S. 25.

<sup>84</sup> Fernández Almagro bemerkt hierzu beispielsweise: „[...] esta novela queda atrás de las ulteriores de Ana María Matute, por la insegura mezcla de sus varios elementos“. Fernández Almagro, Melchor. „«Pequeño teatro» por Ana María Matute“. 10.4.1955. In: *ABC*. Madrid. S. 35.

<sup>85</sup> Masoliver, Juan Ramón. „La respuesta de Ana María Matute“. 12.12.1954. In: *LV*. S. 16.

<sup>86</sup> Alborg (1963: 194). Auch Nora beklagt, dass die konfuse Verschwommenheit die Handlung unglaublich erscheinen lasse. Nora (1970: 268).

<sup>87</sup> Vgl. *ABC* Madrid (9.1.1955: 35), Fernández Almagro in *ABC* Madrid (10.4.1955: 35) oder auch Masoliver in *LV* (12.12.1954: 16).

<sup>88</sup> „[...] y dejar que los seres por ella creados no dependan tan abusivamente de ella“. Sainz de Robles, Federico Carlos. „Ana María Matute. «Pequeño teatro»“. 1955. In: *Panorama Literario*. Bd. II. Madrid. El Griffon. S. 127.

<sup>89</sup> „Personaje artificioso, muy dado a su increíble pedantería de estafador, declamatorio y enfático“. Fernández Almagro in *ABC* Madrid (10.4.1955: 35).

<sup>90</sup> Fernández Almagro in *ABC* Madrid (10.4.1955: 35).

<sup>91</sup> Masoliver in *LV* (12.12.1954: 16).

Die internationale Rezeption des Romans ist sehr viel geringer als die nationale. *Pequeño teatro* wird 1963 in Frankreich unter dem Titel *Marionnettes* und in Italien 2003 als *Piccolo teatro* publiziert. Eine Übersetzung in die deutsche Sprache war Anfang der 60er Jahre vom Arche Verlag in Zürich erwogen, letztlich jedoch nicht umgesetzt worden.<sup>92</sup>

Im Vorwort zum ersten Band ihres Gesamtwerks verweist Matute, wie schon bei *Fiesta al Noroeste*, ausdrücklich auf die bedrückende Atmosphäre der Nachkriegszeit als Entstehungskontext ihres Erstlingswerkes,<sup>93</sup> das sie auch deswegen geschrieben habe, um ihrer Unzufriedenheit über die herrschenden Bedingungen Ausdruck zu verleihen: „La verdad es que escribí *Pequeño teatro* porque no estaba contenta.“<sup>94</sup> Rückblickend beurteilt sie den Text als unreif,<sup>95</sup> zeigt sich aber dennoch überrascht von den negativen Reaktionen einiger Rezensenten im Hinblick auf die Protagonisten.<sup>96</sup> Dies betreffe vor allem die seinerzeit am schärfsten kritisierte Figur Marco,<sup>97</sup> die sie absichtlich als eine Art Naturkatastrophe konzipiert habe, der die braven Bewohner Oiquixas hilflos ausgesetzt seien: „[...] una dramática y descomunal tomadura de pelo con lo que no hice sino acusar el clima habitual de los años en que escribí mi primer libro.“<sup>98</sup> Sie selbst erklärt sich das Unverständnis der Kritiker damit, dass das fantastische Ambiente von *Pequeño teatro* im krassen Gegensatz zur Langeweile des Franquismus gestanden habe.<sup>99</sup>

---

<sup>92</sup> In einem Beitrag von *Destino*, der einen Überblick über veröffentlichte und in Planung befindliche Übersetzungen gibt, heißt es hierzu: „A la edición alemana de *Pequeño Teatro*, pondrá su pie editorial Verlag der Arche, que ya ha adquirido los correspondientes derechos.“ Vgl. „Ana María Matute y su obra en el extranjero“ in *D* (8.4.1961: 35).

<sup>93</sup> „La ya ex niña asombrada [...] cayó en la conocida –aunque confusa y bastante cándida– repulsión hacia un mundo que [...] sumió la vida en una sucesión de rencores, venganzas, apatía y gritos tan farisaicos como hueros, crueles o mezquinos.“ Oc I (1971a: 15-16).

<sup>94</sup> Oc I (1971a: 16).

<sup>95</sup> In *ABC* bekennt sie z. B. „¡Sí es el peor libro que he escrito en mi vida!“, weist als Erklärung dafür aber auch auf ihr jugendliches Alter hin: „[...] tal vez sea mi peor libro pero para estar escrito a los 17 años es genial.“ Doria, Sergi. „No van a darme el Cervantes, aunque me encantaría“. [23.11.2010]. In:

<http://www.abc.es/20101122/cultura/darme-cervantes-aunque-encantaria-20101122.html>. Stand: 6.3.2015, 15.12.; Ayén, Xavi. Matute: „Nunca he movido el rabo ante nadie“. [25.11.2010]. In:

<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2010/11/08/pagina-40/84986780/pdf.html?search=Xavi%20Ay%C3%A9n>. Stand: 6.3.2015, 15.19.

<sup>96</sup> Oc I (1971a: 16).

<sup>97</sup> „[...] fue premeditadamente concebido, más que como ser humano al uso, como representante de ese elemento desconocido y extraño, incluso absurdo, capaz de sacudir de la copa a la raíz el prolífero árbol de la mezquindad, la hipocresía y la estulticia, en que se cobijan los que caminan con los ojos puestos en el ombligo“. Oc I (1971a: 17).

<sup>98</sup> Oc I (1971a: 18).

<sup>99</sup> Oc I (1971a: 18).



### 7.2.3 Weitere Auflagen und Folgegutachten der Zensur

Trotz der skeptischen Aufnahme durch die Literaturkritiker und sicherlich auch bedingt durch den *Premio Planeta*, kommt es nach 1954 zu einer Vielzahl von Wiederauflagen des Romans. In den 70er und 80er Jahren ist der Erfolg enorm: So wird der Text im Jahr 1976 z. B. drei Mal aufgelegt,<sup>100</sup> so dass 1987 bereits die 34. Ausgabe des Titels auf den Markt kommt. Ab Mitte der 90er Jahre wird der Roman dann in verschiedene Kollektionen von Planeta aufgenommen.

Die insgesamt 15 Zensurvorgänge passierten wie üblich problemlos die Kontrolle.<sup>101</sup> Der letzte Zensurvorgang für *Pequeño teatro* wird am 2. Februar 1978 eröffnet und einen Tag später abgeschlossen.<sup>102</sup> José Luis Elso Quilez, zu diesem Zeitpunkt mit der Zensorennummer 10, bearbeitet die Vorgänge der vierten bis achten Auflage (1968, 1969, 1970, 1972) sowie den des ersten Bandes der *obra completa* vom Dezember 1971. Die neunte Auflage im Februar 1973 wird von Ángel Aparicio (Zensor Nummer 18) autorisiert. Die sieben folgenden Wiederauflagen für den Zeitraum von Januar 1974 bis Februar 1978 werden nicht mehr von Zensoren ‚begutachtet‘, sondern direkt durch den *Jefe del Lectorado* und/oder den *Jefe de la Sección* zum Druck genehmigt.<sup>103</sup>

### 7.3 *Los niños tontos*: Die irrtümliche Empfehlung eines Verbots

Bei den 21 Erzählungen dieser Anthologie für erwachsene Leser handelt es sich um kurze *relatos*,<sup>104</sup> die Ana María Matute größtenteils nebenbei geschrieben hat, etwa in Wartezimmern

---

<sup>100</sup> Hierbei handelt es sich um die 12. bis 14. Auflage. Die Anzahl der gedruckten Exemplare ist im Vergleich zu den Wiederauflagen bis 1973, die sich zwischen 2.000 und 3.300 Exemplaren bewegt hatten, ebenfalls deutlich gestiegen: 1976 werden im April 10.000, im Juni 15.000 und im August 25.000 Exemplare gedruckt.

<sup>101</sup> AGA GA 5826-68; Sign. 21/19074 vom 4.-5.7.1968. AGA GA 9708-69; Sign. 66/03479 vom 3.-4.10.1969. AGA GA 5785-70; Sign. 66/05713 vom 2.-3.6.1970. AGA GA 5341-71; Sign. 73/00898 vom 25.-26.5.1971. AGA GA 12485-71; Sign. 73/01437 vom 17.-18.12.1971. AGA GA 1922-73; Sign. 73/02822 vom 13.2.1973. AGA GA 6559-73; Sign. 73/03164 vom 29.-30.5.1973. AGA GA 1349-74; Sign. 73/03828 vom 31.1.1974-2.1.1975. AGA GA 4720-76; Sign. 73/05456 vom 24.-26.4.1976. AGA GA 7098-76; Sign. 73/05549 vom 11.-12.6.1976. AGA GA 9201-76; Sign. 73/05630 vom 3.-4.8.1976. AGA GA 10562-76; Sign. 73/05689 vom 21.9.1976. AGA GA 2720-77; Sign. 73/05983 vom 28.2.-1.3.1977. In der Regel umfassen diese Zensurakten eine Karteikarte, das vom Vertreter des Verlags ausgefüllte Formular zur Zensureinreichung und ein Gutachten.

<sup>102</sup> AGA GA 1417-78; Sign. 73/06472.

<sup>103</sup> Die Zensurakten für die zweite, dritte und elfte Auflage fehlen im AGA.

<sup>104</sup> Für den Terminus „Erzählung“ werden im Spanischen verschiedene Begriffe synonym verwendet, zu denen *cuento*, *relato* und *narración* gehören.

von Arztpraxen oder Cafés, wo sie ihre Einfälle schon mal auf einer Serviette notierte: „Yo decía: espera que voy a escribir un niño tonto. Eso mientras estaba en el dentista, en el médico, esperando a Ramón Eugenio en un bar para que me pagara el café.“<sup>105</sup> Poesie und Prosa vermischen sich in diesen Erzählungen auf ganz eigene Art und Weise, was einer der Gründe dafür ist, dass die Autorin sich mit der gattungstechnischen Einordnung schwer tut: „No son cuentos, son... ¡niños tontos! No se les puede llamar de otra manera.“<sup>106</sup>

Protagonisten der *cuentos* sind Kinder, deren Dasein in keiner Weise einer ‚normalen‘ Kindheit entspricht, sondern von Traurigkeit und zuweilen Grausamkeit geprägt ist. Alles andere als dumm, sind sie vor allem Opfer einer wenig toleranten Umgebung: „Pero son niños tontos entre comillas, porque precisamente no tienen nada de tontos. Como no se parecían a los otros, la gente decía «este es tonto». Pero no lo eran.“<sup>107</sup> Ihr Anderssein marginalisiert die jungen Figuren und macht sie zu einsamen Geschöpfen, für die der Tod meist Erlösung bedeutet. Da gibt es zum einen die Kinder, die wegen ihrer körperlichen Erscheinung soziale Ächtung erleiden, wie z. B. das hässliche Mädchen (*La niña fea*) oder der dicke Sohn eines Trödlers, dessen einziger Freund ein Osterlamm ist, das als Festtagsbraten endet.<sup>108</sup> *El negrito de los ojos azules* weist schon im Titel auf die körperliche ‚Besonderheit‘ des Protagonisten hin. Dieser verliert seine blauen Augen an eine neidische Katze und findet auf der Suche nach ihnen ein tragisches Ende.<sup>109</sup> Das gilt auch für die Tochter des Kohlenhändlers, die in der Wassertonne bei dem Versuch ertrinkt, sich von dem schwarzen Staub zu befreien.<sup>110</sup> In drei anderen Erzählungen liegt der Grund für die gesellschaftliche Isolation der Figuren in körperlichen Deformationen. So beispielsweise bei *El hijo de la lavandera*, der wegen seines

<sup>105</sup> Ausst.Kat. *La palabra mágica de Ana María Matute* (2011: 23).

<sup>106</sup> Ausst.Kat. *La palabra mágica de Ana María Matute* (2011: 23). Dies bekräftigt sie auch in einem Interview mit Antonio Ayuso Pérez: „A veces, por ejemplo, en *El año que no se cumplió* [...] que trata tan sólo de un niño que no cumple un año [...] es un cuento, o no sé qué es“. Ayuso Pérez, Antonio. „Yo entré en la literatura a través de los cuentos“. [2007]. In: [www.ucm.es/info/especulo/numero35/matute.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/matute.html). Stand: 6.2.2015, 12.28. Da die Texte größtenteils aber die Hauptmerkmale von Erzählungen erfüllen, wird dieser Begriff verwendet.

<sup>107</sup> Ausst.Kat. *La palabra mágica de Ana María Matute* (2011: 23-24).

<sup>108</sup> Diese Erzählung namens *El corderito pascual* wird von Matute später unter dem Titel *El amigo* überarbeitet und in den Erzählband *El tiempo* (1957) aufgenommen.

<sup>109</sup> „El gato le lamía la cara. Pero, luego, tuvo envidia y le sacó los ojos. [...] Ni siquiera entonces lloró el niño, y todos lo olvidaron.“ Matute, Ana María. 1978. *Los niños tontos. Destino libro* Bd. 51. Barcelona. Destino. S. 19; im Folgenden mit „Lnt“ abgekürzt.

Zwischen dem Text der ersten Auflage von 1956 und der hier verwendeten Ausgabe von 1978 gibt es einige formale Unterschiede, z. B. bei der Reihenfolge der *cuentos*: In der Fassung von 1956 ist *El niño que era amigo del demonio* an dritter, in der Ausgabe von 1978 aber an zweiter Stelle zu finden. Die achte Erzählung *El incendio* in der ersten Auflage, nimmt in der Arbeitsversion den sechsten Platz ein. Darüber hinaus wurde die Akzentsetzung der Wörter *vió* [Lnt (1956: 13; 30, 33, 36, 42, 52)], *fué* [Lnt (1956: 23, 28, 43, 44, 47, 52)] und *fuí* [Lnt (1956: 32, 36)] in der Version von 1978 aktualisiert.

<sup>110</sup> „La madrugada vio a la niña en el fondo de la tina“. *Polvo de carbón* in Lnt (1978: 16).

Wasserkopfs als „cabeza-sandía“ verspottet wird.<sup>111</sup> *El jorobado* wird von seinem Vater, einem Kasperletheaterspieler, hinter dem Vorhang der kleinen Bühne versteckt, obwohl er mit seinem roten, Glöckchen behangenen Mantel das Publikum gern zum Eintreten animieren würde.<sup>112</sup> Es gibt arme Kinder (*El escaparate de la pastelería* und *El tiovivo*) und es gibt kranke Kinder (*El árbol* und *Mar*), die in der Erwachsenenwelt durchweg auf Unverständnis stoßen. Es gibt Kinder, die erwachsen erscheinen<sup>113</sup> oder es aufgrund des Todes eines Freundes vorzeitig werden.<sup>114</sup> Manchmal ist das Anderssein schlicht der kindlichen Perspektive geschuldet, wie im Fall des *Niño que era amigo del demonio*, der den Teufel aus Mitgefühl zum Freund wählt.<sup>115</sup> Dieser ‚magische‘ Blick auf die Welt führt bei *El incendio* zum Tod des Jungen, verursacht durch einen Brand, den er selbst mit seinen Buntstiften gemalt hatte. Bei *El niño de los hornos* wird ein Neugeborenes aufgrund seiner Ähnlichkeit mit einem „gehäuteten Kaninchen“ vom älteren Bruder im Ofen verbrannt. In anderen Erzählungen ist der Tod nicht Konsequenz, sondern zentrales Motiv: In *El año que no llegó* verstirbt die Figur z. B. kurz vor seinem ersten Geburtstag.<sup>116</sup> Bei *La niña que no estaba en ninguna parte* wird das vorzeitige Ableben eines Mädchens durch die Beschreibung der in ihrem Kleiderschrank verbliebenen Habseligkeiten evoziert: „La muñeca, los zapatos, eran de la niña. Pero en aquella habitación no se la veía.“<sup>117</sup>

Die Zärtlichkeit, mit der Matute ihre kleinen Protagonisten beschreibt, steht in deutlichem Kontrast zu der erbarmungslosen Wirklichkeit, in der sie diese situiert. Die lyrische Essenz dieser skizzenhaften Zeichnungen ähnelnden Erzählungen erklärt Ana María Matute wie folgt: „[Estos cuentos] significan una válvula de escape. Me gustaría hacer poesía, pero no la hago, y me escapo por aquí. En este libro de cuentos, que son más bien poemas, me despacho a mi gusto.“<sup>118</sup> Die durchweg pessimistische Sicht auf das Leben und die Allgegenwärtigkeit des Todes<sup>119</sup> sind äußerst plastisch, prägnant und konzise dargestellt.

<sup>111</sup> Lnt (1978: 30).

<sup>112</sup> „[...] y que todos se riesen mucho viéndole“. Lnt (1978: 77). Diese Erzählung ist nur zwölf Zeilen lang.

<sup>113</sup> *El niño que no sabía jugar* in Lnt (1978: 57-58).

<sup>114</sup> *El niño al que se le murió el amigo* endet mit den Sätzen „Cuánto ha crecido este niño, Dios mío, cuánto ha crecido. Y le compré un traje de hombre, porque el que llevaba le venía muy corto.“ Lnt (1978: 74).

<sup>115</sup> „Pobre demonio –pensó–, es como los judíos, que todo el mundo les echa de su tierra.“ Lnt (1978: 11).

<sup>116</sup> „Voy a cumplir un año, esta noche, a las diez. Pero el grito de los vencejos agujereó la corteza de luz, [...] y aquel año, nuevo, verde, tembloroso, huyó. Escapó por aquel agujero, y no se pudo cumplir.“ Lnt (1978: 23).

<sup>117</sup> Lnt (1978: 51).

<sup>118</sup> Villanueva, Darío. 1971-1973. „El tema infantil en las narraciones de Ana María Matute“. In: *Miscellanea de Studi Ispanici*. Nr. 24. Università di Pisa. S. 392, Fn. 19.

<sup>119</sup> „The children follow a specific pattern: they are solitary, misunderstood creature lost in a hostile world of adults. Innocence and imagination help them to escape reality into a partially or totally fantastic world. The author’s obviously pessimistic outlook, however, does not permit the child to remain in this state: the inevitable intrusion of reality destroys his world. Childhood must end, with death or with maturity.“ Jones, Margaret E. W. 1970. *The literary world of Ana Maria Matute*. Lexington. University Press of Kentucky. S. 56.

### 7.3.1 Die Zensurgeschichte des Erzählbandes

Nach der Zusammenstellung der Anthologie werden die Texte von Fernando Baeza Martos für den Verlag Arión am 1. Dezember 1956 zur Zensur eingereicht.<sup>120</sup> Die erste Auflage umfasst 1.500 Exemplare, die zu einem Stückpreis von 50 Peseten in den Buchhandel kommen sollen. In der Zensurakte finden sich zwei gedruckte, ungebundene Fassungen des Werks. Laut den Angaben auf der Karteikarte zum Vorgang wird der Text der Zensorin Nummer 29, María Isabel Niño Más, übergeben.<sup>121</sup> In der Zensurbehörde scheint das Spezialgebiet dieser Gutachterin die Literatur für Kinder und Jugendliche zu sein. Davon zeugt ihre irrtümliche Annahme, dass die Geschichten in *Los niños tontos* sich an kindliche Leser richten, was gleich zu Beginn ihres Gutachtens zum Ausdruck kommt: „Poemas en prosa, muy bien escritos; es lástima que en la mayoría de ellos impere el tremendismo aplicado a los niños.“<sup>122</sup> Danach geht sie auf die einzelnen Erzählungen ein:<sup>123</sup>

Son verdaderas pesadillas; así como los dibujos, de muy mal gusto por muy modernistas que quieran ser. –Pág. 5 la protagonista, una niña que quiere abrazar a una estrella, muere en el fondo de una tina llena de agua. (Triste e incomprensible para niños). [*Polvo de carbón*] –Pág. 6 El niño amigo del demonio. Suprimase. Inconveniente la tesis de que así el demonio le deja ser bueno e ir al Cielo. [*El niño que era amigo del demonio*] –Pág. 8 el gato le saca los ojos al niño. Deprimente, cruel. [*El negrito de los ojos azules*] –Pág. 11 el año que no llega. (Triste) [*El año que no llegó*] –Pág. 12, al

<sup>120</sup> AGA GA 5853-56; Sign. 21/11587.

<sup>121</sup> Über diese Gutachterin konnte Folgendes ermittelt werden: Geboren 1900, handelt es sich bei Niño Más um eine von insgesamt zwei weiblichen *Lektorinnen*, die in *informes* zum Werk Matutes nachgewiesen werden können. Dass weibliche Zensoren eher eine Ausnahme in der Bücherzensur darstellten, bestätigt eine Untersuchung von Patricia O’Byrne: „I have found no evidence to suggest that any of the literary censors were women.“ O’Byrne (1999: 202). Auf der Gehaltsliste von 1954 ist Niño Más als *lector especialista* vermerkt. Abellán (1980: 288). Sie muss demzufolge mindestens von 1954 bis 1956 für die Zensur tätig gewesen sein. In der Datensammlung von Larraz findet sich kein Gutachten dieser Zensorin. Ihr Name taucht aber im Zusammenhang mit drei Publikationen auf, von denen zwei bibliothekswissenschaftlichen Inhalts sind: So hat sie 1952 beim *Congreso Ibero-Americano de Archivos, Bibliotecas y Propiedad Intelectual* einen Vortrag mit dem Titel *Proyecto para unas normas de catalogación de obras musicales* gehalten, der noch im gleichen Jahr in dem Tagungsband zur Konferenz publiziert wird. (In: *Congreso Ibero-Americano de Archivos, Bibliotecas y Propiedad Intelectual*. Bd. 1. Madrid. o. S.) 1966 veröffentlicht sie in der *Revista de Archivos, Bibliotecas y Muecos* eine *Breve reseña histórica de la Sección de Música y Archivo de la Palabra Hablada* (Bd. 73. Madrid. Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios. S. 133-157.). Der dritte Beitrag von 1958, *El Gabinete de Lectura Santa Teresa de Jesús al servicio de los niños*, weist auf einen zweiten Interessenschwerpunkt hin: die Literatur für Kinder und Jugendliche. (In: *El libro español*. November 1958. Madrid. S. 595-598.) Ihr Engagement in dieser Richtung manifestiert sich z. B. darin, dass sie eines der Gründungsmitglieder der *Comisión de Información y Publicaciones Infantiles y Juveniles* ist, einem Gremium des *Consejo Nacional de Prensa*. (Vgl. „Hoy se constituye el Consejo Nacional de Prensa“. 5.12.1962. In: *ABC*. Madrid. S. 56.) 1968, ein Jahr vor ihrem Tod, gehört sie der Jury des siebten Kinderliteraturwettbewerbs der *Comisión Católica Española de la Infancia* an. (Vgl. „Galardón a *Un gran pequeño*, de Sánchez Silva“. 4.7.1968. In: *ABC*. Madrid. S. 63.)

<sup>122</sup> Die Nutzung des negativ konnotierten Begriffs „tremendismo“ gibt Auskunft darüber, dass der ‚expressionistische‘ Realismus der Erzählungen die ästhetischen Konventionen der Zensorin verletzt hat.

<sup>123</sup> Zum besseren Verständnis sind die jeweiligen Titel der Erzählungen in eckigen Klammern notiert.

hijo de la lavandera le tiran piedras los señoritos. Inconveniente por el mal ejemplo fácil de imitar. [*El hijo de la lavandera*] –Pág. 13 y 14, otra pesadilla el niño muere. [*El árbol*] –Pág. 16. El incendio, muere abrasado el niño. [*El incendio*] –Pág. 17 El niño que encontró un violín. Un niño tonto abandonado hasta de su madre, también muere. [*El niño que encontró un violín en el granero*] –31 El niño que no sabía jugar. Un niño cruel que segaba las cabezas de los animales con verdadero sadismo. [*El niño que no sabía jugar*] –Pág. 37 otro niño que muere. [*La sed y el niño*] –Pág. 43 El ahogadito. Inconveniente para los niños que pueden sentir deseos de imitarle.<sup>124</sup> –Pág. 49 [sic! Tatsächlich Seite 47] El niño de los hornos que mete en uno de ellos al hermano recién nacido que le parecía un conejo deshollado. [*El niño de los hornos*] –Pág. 49. El mar. Otro niño que muere ahogado por querer ver bien el mar se mete en él hastadentro. [*El mar*].

Diese negative Lektüre der Erzählungen kann für die *Lektorin* nur zu einem Schluss führen: „Por todo lo expuesto este libro es impropio de niños. Si se edita no podrá evitarse el que caiga en manos de ellos produciéndoles un daño tremendo. A los niños hay que tratarlos con más respeto. Rechazada su publicación totalmente.“<sup>125</sup> Abgesehen von diesem vernichtenden Urteil hat Niño Más in den Druckfahnen zudem die ihrer Ansicht nach völlig inakzeptable Erzählung *El niño que era amigo del demonio* mit Rotstift durchgestrichen.<sup>126</sup>

Die vehemente Empfehlung der Zensorin will Rumeu de Armas durch das Einholen einer zweiten Einschätzung kontrastieren, und so gibt er den Text an den kirchlichen Zensor Francisco Javier Aguirre Cuervo (mit der Nummer 26) weiter.<sup>127</sup> Der verfasst allerdings kein

<sup>124</sup> Diese Erzählung fehlt in der gedruckten Fassung von *Los niños tontos*. Die vorliegenden Zensurunterlagen enthalten keine Informationen darüber, dass *El ahogadito* aufgrund zensorischer Beanstandungen aus der Anthologie genommen wurde, weswegen davon ausgegangen werden muss, dass dies auf Betreiben der Autorin erfolgt ist. Weder in später publizierten Erzählbänden abgedruckt, noch als Zeitungsartikel erschienen, ist diese Erzählung bis heute unveröffentlicht.

<sup>125</sup> Das Gutachten trägt das Datum 13.12.1956. Die falsche Annahme der Zensorin, dass es sich bei diesem Erzählband um ein Werk für Kinder handelt, ist auf einen Fehler bei der Vergabe des Textes durch den *Jefe de Lectorado* Rumeu de Armas zurückzuführen. Vielleicht war er aufgrund des Titels davon ausgegangen, ein Kinder- und Jugendbuch in Händen zu haben.

<sup>126</sup> Eine Abbildung hiervon ist in Ausst.Kat. *La palabra mágica de Ana María Matute* (2011: 160) zu sehen.

<sup>127</sup> Der in Gijón geborene Aguirre Cuervo absolviert sein Theologiestudium am Seminar in Oviedo. (Aguirre López, María Victoria. „A propósito de don Francisco Aguirre Cuervo“. [2.4.2008]. In: <http://www.lne.es/cartas-director/2008/04/02/proposito-don-francisco-aguirre-cuervo/623088.html>. Stand: 13.11.2013, 17.19. Die folgenden Informationen sind diesem Artikel entnommen.) Aufgrund seiner hervorragenden akademischen Leistungen erhält er im Anschluss daran ein Stipendium für einen Aufenthalt am *Colegio Español* in Rom, wo er am *Instituto Bíblico* im Fach *Sagradas Escrituras* promoviert. Danach wird er zum *canónigo lectoral* der Kathedrale in Oviedo ernannt und ist damit, zu diesem Zeitpunkt, der jüngste Geistliche Spaniens in diesem Amt. Darüber hinaus unterrichtet er als ordentlicher Professor die Fächer Heilige Schrift, Altgriechisch und Hebräisch am Seminar in Oviedo. Seine Begeisterung für die hellenische Kultur führt ihn immer wieder nach Griechenland, wo er die Sommermonate mit Studien zu verbringen pflegt. Dabei entdeckt er auch seine Leidenschaft für byzantinisch-orthodoxe Riten, die sich später in der Publikation zahlreicher Bücher manifestieren wird (z. B. 1948 *Bendición solemne del agua en la fiesta de la Epifanía, según el Rito Bizantino* und *Breve explicación de la Santa Misa según el rito bizantino*, beide bei Gráficas Lux in Oviedo verlegt.) Der Beginn des Spanischen Bürgerkriegs überrascht ihn während einer seiner Aufenthalte in Griechenland, so dass er die Zeit bis Kriegsende in der spanischen Botschaft dieses Landes verbringt. Nach Ende des zweiten Weltkriegs ist Aguirre Cuervo im *Centro de Estudios Orientales* in Madrid tätig, wo er die Bibliothek leitet. [Vgl. Baltés, Carlos (Hg.). 2007. *La Crisis Europea del 2020*. Madrid. Vision Libros. S. 82.] In den 60er Jahren erhält er von der katholischen Kirche die

separates Gutachten, sondern notiert seinen Entscheid handschriftlich unter dem *informe* von Niño Más: „Poemas que aunque tratan de niños no son para niños, creo que se puede permitir su publicación.“ Es ist diese positive Beurteilung des zweiten Erstgutachters vom 26. Dezember, die zwei Tage später vom *Lektoratsleiter* bestätigt und noch am selben Tag an den Verlag übermittelt wird.<sup>128</sup> Das Formular mit dem die Pflichtexemplare im Depot der Zensur hinterlegt werden fehlt in der Akte, so dass der Zeitpunkt des offiziellen Abschlusses des Vorgangs nicht bekannt ist.

Der Eifer und die Ernsthaftigkeit, mit denen Niño Más ihre zensorische Funktion als ‚Beschützerin‘ des seelisch-moralischen Wohls der hier irrtümlich angenommenen jungen Leser erfüllt, kommen u. a. in ihrer Begründung der Verbotsempfehlung zum Ausdruck. Sie klagt dort nicht nur die Respektlosigkeit Matutes an, sondern warnt auch vor dem großen Schaden, den die Erzählungen anrichten können.<sup>129</sup> Ihre Hauptkritikpunkte bei 13 der 21 Erzählungen sind das allgegenwärtige Thema des Todes<sup>130</sup> und das unmoralische Verhalten einiger Figuren. Eben das bezeichnet sie im Fall von *El negrito de los ojos azules* als „grausam“ und bei *El niño que no sabía jugar* als „sadistisch“. Als „unangemessene“ *relatos*, die die jungen Leser zur Nachahmung anstiften könnten, werden *El hijo de la lavandera* und *El ahogadito*<sup>131</sup> eingestuft. Bei *El niño que encontró un violín en el granero* richtet sich der

---

apostolische Befreiung, wodurch er zum einzigen Geistlichen Spaniens wird, der byzantinische Messen abhalten kann. Was seine Tätigkeit in der Zensurbehörde betrifft, so gehört er zu den *Lektoren*, die mit der Gründung des MIT Anfang der 50er Jahre den Dienst aufnehmen. Eingestellt wird er als *lector eclesiástico fijo*. Vgl. Rojas Claros (2013: 53). In der Gehaltsliste von 1954 taucht sein Name allerdings nicht auf. In der Datensammlung von Larraz stammt das späteste Gutachten dieses Zensors vom Februar 1963. Bei Abellán wird Aguirre Cuervo als einer der herausragenden *Lektoren* der zweiten Zensorgeneration genannt und bei Sopena als Zensor für katalanische Texte erwähnt, der das absolute Vertrauen seiner Vorgesetzten genoss. S. Abellán (1980: 110) und Sopena (2013: 155). Neben der zweiten Begutachtung für *Los niños tontos* existiert von diesem Zensor nur noch ein weiteres Gutachten zu Texten von Ana María Matute: Dem Erzählband für Erwachsene *Los cuentos vagabundos*, den Aguirre Cuervo 1956 ohne Probleme zum Druck autorisiert hat. (GA 1681-56; Sign. 21/11408.)

<sup>128</sup> Diese immer wieder vorkommenden, zensurinternen Diskrepanzen bei der Begutachtung ihrer Werke kommentiert Ana María Matute wie folgt: „Entre ellos mismos no se entendían. Menos mal, porque eso también, a veces ayudaba.“ Interview Matute (2010).

Zu dieser Fehleinschätzung äußerte sich Matute 2011 anlässlich der Verleihung des *Premio de la Crítica de la Feria del Libro* in Bilbao: „Nunca me imaginé que pudieran llegar a tanto. Me acuerdo ahora de una señora que, cuando saqué *Los niños tontos*, criticaba el libro como si fuera literatura infantil cuando no lo era en absoluto. Qué manera de equivocarse. Más que a los niños, estaba destinado a los padres.“ Esteban, Iñaki. „Siempre he estado del lado de los perdedores“. [2.6.2011]. In: <http://www.elcorreo.com/vizcaya/v/20110602/cultura/siempre-estado-lado-perdedores-20110602.html>. Stand: 10.3.15, 19.18.

<sup>130</sup> *Polvo de carbón, El año que no llegó, El árbol, El incendio, El niño que encontró un violín en el granero, La sed y el niño* und *El mar*.

<sup>131</sup> In dieser unveröffentlicht gebliebenen Erzählung geht es um einen Jungen, der im Frühling auf der Suche nach seinem Hund im Hochwasser eines Flusses ertrinkt: „Cuando llegó el deshielo, al niño que fue en busca de su perro se lo llevó el río. Salieron a recibirle los gatitos ahogados, dentro de su saco, con los ojos llenos de limo; las truchas de plata y el arca hundida de la abuela. El ahogadito lo miraba todo con ojos transparentes, verde pálido como cascotes de botella. Los ojos del ahogadito podían ser ciegos, pero todo se reflejaba dentro, y era más hermoso. Con sus cabellos compactos y flexibles, moviéndose hacia un lado y otro lado, abriéndose como un abanico negro y pegadizo sobre la frente, el ahogadito iba por el agua negra. Con sus ojos de niñas redondas

Vorwurf gegen die Mutter, die ihr „dummes“ Kind im Stich lässt. Völlig inakzeptabel ist für die Zensorin *El niño que era amigo del demonio* wegen des Verstoßes gegen katholische Grundsätze. Die Überschreitung der festgeschriebenen binären Vorstellung eines *guten* Gottes und *bösen* Teufels, die in der Erzählung aus der kindlichen Perspektive logisch und konsequent hergeleitet wird, bewertet sie als Angriff auf die religiösen Fundamente. Dabei ist es das Mitgefühl des Kindes für den Teufel, der von allen verachtet und überall vertrieben wird, das es zu seiner ‚häretischen‘ Überzeugung bringt. Trotz dieser ‚praktizierten‘ Nächstenliebe ist die unkonventionelle Sicht auf das *Böse* für Niño Más untragbar.<sup>132</sup>

Die anderen acht *cuentos*, zu denen *La niña fea*, *El escaparate de la pastelería*, *El otro niño*, *La niña que no estaba en ninguna parte*, *El tiovivo*, *El corderito pascual*, *El niño al que se le murió el amigo* und *El jorobado* gehören, sind für die *Lektorin* weder in moralischer noch in religiöser Hinsicht problematisch. Hier offenbart sich eine gewisse Inkohärenz in ihrer Argumentation, da auch *La niña fea*, *La niña que no estaba en ninguna parte* und *El tiovivo* jeweils mit dem Tod der Figur enden, was allerdings nicht ganz so deutlich beschrieben wird wie in anderen Erzählungen.<sup>133</sup> Die Subjektivität der zensorischen Bewertung lässt sich anhand des nicht bemängelten *El corderito pascual* aufzeigen:

Y el día de Pascua, cuando el niño del ropavejero se sentó a la mesa llena de cuchillos y de sol sobre el mantel vio de pronto los dientes de papá, los grandes y blancos dientes de papá-ropavejero [...] Y el niño gordo saltó de la silla, corrió a la cocina con el corazón en la boca y vio, sobre una mesa, despellejada, la cabeza de su amigo. Mirándole, por última vez, con aquella mirada que no vio nunca en nadie.<sup>134</sup>

Ein blasphemischer Ton kann aus der Sicht der Zensur *El otro niño* unterstellt werden, in dem das vom Altar herabgestiegene Jesuskind nicht nur als ‚anders‘, sondern auch als gleichgültig beschrieben wird: „[...] no amaba ni martirizaba a los perros [...] sin sueños de caballos, sin miedo de la noche, sin curiosidad, sin preguntas“.<sup>135</sup> Die Doppelmoral der ‚Wächterin‘ über die

---

retrataba al cielo, a las ramas de la orilla, a las nubes y a los vencejos que daban gritos en el cielo, como buitres, de juguete. Los gatitos que ahogó el colono, dentro de sus saco, con la gran piedra dentro, gritaron al sentirle pasar, y los perros de golpes y de pena le siguieron de lejos, entre los mimbres, con la boca abierta como para beber. El ahogadito ya no buscaba a su perro, ni a las monedas que se cayeron al fondo, ni a los hijitos de las ranas, con sus cabezas dramáticas. El ahogadito se iba, río abajo, a la barca de los niños sin nombre, sin bautizar, de los niños que serán niños por toda la eternidad.“ AGA-Druckfassung Lnt (1956: 50-51).

<sup>132</sup> Bei der Erzählung *El incendio*, in der ein Junge seinen neugeborenen Bruder tötet, stört sich die Zensorin jedoch nicht an der Missachtung des fünften Gebots.

<sup>133</sup> Diese hier nicht explizite Darstellung des Sterbens ist dabei aber weniger auf selbstzensorische denn auf künstlerische Erwägungen Matutes zurückzuführen.

<sup>134</sup> Lnt (1978: 61), vgl. AGA-Druckfassung Lnt (1956: 42).

<sup>135</sup> Lnt (1978: 47), vgl. AGA-Druckfassung Lnt (1956: 26).

religiösen Zensurvorgaben manifestiert sich aus menschlicher Sicht bei *El escaparate de la pastelería*, wo die trostlose Verzweiflung eines kleinen hungernden Jungen, der nachts vor dem Schaufenster einer Bäckerei steht, als moralisch unbedenklich erachtet wird.

Dass bei der Literaturkontrolle zwischen Texten für Erwachsene und für Kinder und Jugendliche unterschieden wurde und es deswegen für letztere *spezialisierte* Zensoren gab, bestätigt dieser Zensurfall. War der Versuch der Instrumentalisierung der Literatur als Vermittlerin eines *Heile-Welt*-Bildes in Texten für erwachsene Leser seit Ende der 40er Jahre zunehmend aufgegeben worden, so gilt dies für die Kinder- und Jugendliteratur nicht, wie sich an der Reaktion von Niño Más zeigt. Die Überprüfung der ‚Adäquatheit‘ von Texten für diese Leserschaft unterscheidet sich durch größere Strenge und die rigidere Auslegung der Zensurkriterien. Das Ziel, die moralisch-religiösen Ideale des Franquismus auch durch die didaktische Nutzung literarischer Texte zu konsolidieren, ist hier besonders evident, und veranschaulicht gleichzeitig, welche Bedeutung und Reichweite die restriktive Überwachung des gesellschaftlichen Diskurses hat, wenn dieser zur Indoktrination genutzt wird.

### 7.3.2 Die nationale und internationale Rezeption

Nachdem die zensurinternen Missverständnisse behoben und die Anthologie zum Druck autorisiert ist, erscheint die erste Auflage noch 1956 in der Kollektion *La Realidad y el Sueño* bei Arión in Madrid. Die Illustrationen dieser Ausgabe stammen von Miguel Lluch.<sup>136</sup>

Die Rezeption von *Los niños tontos* durch die spanischen Literaturkritiker ist durchgehend positiv. So heißt es in einer kurzen Rezension in *LV*: „[...] sin duda las más estupendas páginas que haya escrito Ana María Matute, [que] le dieron un acento propio desde su primera salida al palenque literario.“<sup>137</sup> Eine der wenigen weiblichen Kritikerinnen der Werke Matutes, María de Gracia Ifach,<sup>138</sup> bestätigt diese Einschätzung.<sup>139</sup> Dass der Erzählband das Zeug zu einem

---

<sup>136</sup> Vgl. Gracia Ifach, María de. „Los niños tontos“. 5/1957. In: *Ínsula*. S. 7.

<sup>137</sup> „Los niños tontos“. 1.5.1957. In: *LV*. S. 11.

<sup>138</sup> Unter diesem Pseudonym verfasste Josefina Escolano Hernández, selbst Autorin und Expertin für das Werk von Miguel Hernández, ihre Rezensionen.

<sup>139</sup> „[...] pequeños relatos de un valor altísimo, no asequible a cualquier narrador, por bueno que sea.“ Gracia Ifach in *Ínsula* (5/1957: 7).



Klassiker hat, steht für Enrique Sordo außer Frage,<sup>140</sup> während Camilo José Cela seine herausragende Bedeutung für die spanische Literatur betont.<sup>141</sup> Hervorgehoben werden in den Rezensionen vor allem die Andersartigkeit der Kinder, Antipoden der Welt der Erwachsenen<sup>142</sup> sowie der poetische Charakter der Erzählungen.<sup>143</sup> Antonio Vilanova spricht von einem „wunderschönen Buch dichterischer Erzählungen“ und vergleicht den lyrischen Charakter und Ton mit den gelungensten Zeilen von *Platero y yo*.<sup>144</sup> Darüber hinaus nutzt er seinen Beitrag, wie schon zuvor bei *En esta tierra*, um auf die Zensurgeschichte des Werks hinzuweisen. Gleich im ersten Satz seiner Rezension heißt es: „Víctima una vez más del destino adverso que retrasa inexplicablemente la aparición de casi todas sus obras, ha visto por fin la luz en letra impresa el bellissimo libro de narraciones poemáticas de Ana María Matute que lleva por título *Los niños tontos*.“<sup>145</sup> Dass Vilanova sich hier auf die Zensur als Grund der Verzögerung bezieht, ergibt sich neben der euphemistischen Andeutung des „widrigen Schicksals“ des Textes auch aus seinem Hinweis, dass dies zuvor schon anderen Werken der Autorin widerfahren sei. Aus den vorhandenen Zensurdokumenten lässt sich allerdings nicht entnehmen, dass bereits vor der Begutachtung durch Niño Más Verhandlungen zwischen Zensur und Verlag stattgefunden hatten. Möglicherweise handelt es sich bei der „unerklärlichen“ Verzögerung um eine zensurstrategische Entscheidung von Arión. In Phasen strengerer Zensur bewahrten Verlage ‚problematische‘ Texte häufig solange auf, bis die Literaturkontrolle wieder lockerer gehandhabt wurde.<sup>146</sup>

<sup>140</sup> „[...] la excelencia de este maravilloso librito, que sin duda ha de hacerse clásico. Y no tememos pecar de extremados“. Sordo, Enrique. „«Los niños tontos». Cuentos de Ana María Matute“. 22/28.6.1957. In: *Revista de Actualidades, Artes y Letras*. Bd. 4. Nr. 271. S. 14.

<sup>141</sup> „Ana María Matute, con la sabiduría de sus treinta años a cuestas, ha tenido el acierto –y la fortuna, que no todo es deliberado– de dejar su corazón en trenzas. Y de su actitud ha nacido el libro más importante, en cualquier género, que una mujer haya publicado en España desde doña Emilia Pardo Bazán. Y una de las más atrozadoras y sintomáticas páginas de nuestra literatura. *Los niños tontos* marcará un impacto firmísimo en las letras españolas.“ Cela, Camilo José. „«Los niños tontos», de Ana María Matute“. 7/1957. In: *Papeles de Son Armadans*. Nr. 16. S. 108.

<sup>142</sup> „[...] dedicados a raros tipos de niño, fuera de los corrientes, no precisamente anormales [...] niños de poeta, producto de ensueño“. *LV* (1.5.57: 11).

<sup>143</sup> „*Los niños tontos* es un libro distinto [...] Hasta el lector menos avisado habrá comprendido que, entre las tintas violentas y el fuerte realismo que la singularizan, se esconde una poetisa de auténtica raíz.“ Gracia Ifach in *Ínsula* (5/1957: 7). Vgl. auch Alborg (1963: 200) und Entrambasaguas (1974: 888-889).

<sup>144</sup> Vilanova, Antonio. „Los niños tontos“. 8.6.1957. In: *D*. Nr. 1035. S. 35. Den Bezug zwischen Juan Ramón Jiménez und Matute stellt auch Fernández Almagro her. Vgl. Fernández Almagro, Melchor. „«Los niños tontos» por Ana María Matute“. 29.9.1957. In: *ABC*. Sevilla. S. 15. Julio Manegat betont in diesem Zusammenhang den tragischen Gehalt der „perfekten Dramen poetischer Prosa“. Manegat, Julio. „«Los niños tontos» de Ana María Matute“. 18.6.1957. In: *El Noticiero Universal*. S. 3.

<sup>145</sup> Vilanova in *D* (8.6.1957: 35).

<sup>146</sup> Das lässt sich für diesen konkreten Fall aber ohne Zugang zum Archiv des Verlags, sollte dies noch existieren, nicht abschließend klären.

Der Erfolg von *Los niños tontos* lässt sich auch an den Übersetzungen ablesen. Von den insgesamt acht Übertragungen in andere Sprachen werden vier bis 1975 publiziert. Als erste Übersetzung erscheint 1961 die deutsche Version *Seltsame Kinder* im Arche Verlag Zürich. Es folgen 1964 Fassungen in Italien (*I bambini tonti*), 1967 in den USA (*The stupid children*) und 1969 in Estland (*Rumalad Lapsed*). Nach 1975 wird das Werk zudem ins Esperanto (*La stultaj infanoj*, 1988), ins Baskische (*Ume ergela*, 1995) und ins Französische (*Les enfants idiots*, 2004) übertragen. Eine russische Fassung, die nach Angaben der Literaturagentur Balcells ebenfalls existiert, konnte nicht nachgewiesen werden. Die positive internationale Rezeption des Erzählbands ist auch Gegenstand der Berichterstattung in der spanischen Presse.<sup>147</sup>

### 7.3.3 Weitere Auflagen und Folgegutachten der Zensur

Seit 1971 erscheint das Werk bei Destino u. a. als Band 51 in der Reihe *Destinolibro*. Die Zeichnungen von Miguel Lluch werden 1978 durch die von José María Prim ersetzt. Seit 2000 legt der Verlag Media Vaca in Valencia den Titel auf. Im Gesamtwerk der Autorin sind die Erzählungen im dritten Band (1975) erschienen.

Im AGA finden sich neben der ersten Begutachtung noch drei weitere Zensurvorgänge zu diesem Werk, die für die Wiederauflagen in den Jahren 1971 und 1978 sowie den dritten Band der *obra completa*<sup>148</sup> angefertigt wurden. In allen drei Fällen wird, wie üblich, die Autorisierung aufrechterhalten. Der Vorgang von 1971 wird von Elso Quilez bearbeitet,<sup>149</sup> der von 1975 durch die Zensorin Nummer 12, Julia del Hierro.<sup>150</sup> Bei dem letzten Verfahren vom 5. Juni 1978 handelt es sich um einen der obsoleten Zensurvorgänge.<sup>151</sup> Dem kann entnommen werden, dass der Verkaufspreis des Erzählbandes von den 50 Peseten in 1956 auf inzwischen 130 Peseten angestiegen war.

---

<sup>147</sup> Vgl. „Ana María Matute y su obra en el extranjero“ in *D* (8.4.1961: 34-35). Hier wird u. a. die deutsche Übersetzung erwähnt. Noch vor der Übertragung ins Italienische erscheint eine Rezension des Titels von Pablo Luis Ávila in *Quaderni Ibero-america*. Ávila, Pablo Luis. 1961. „Los niños tontos“. In: *Quaderni Ibero-america*. Bd. 4. Nr. 26. S. 96.

<sup>148</sup> Weitere Bestandteile dieses Bandes sind die Erzählungen der später publizierten Anthologien *Historias de la Artámila* und *El tiempo* sowie *Libro de juegos para los niños de los otros*.

<sup>149</sup> AGA GA 2822-71; Sign. 73/700. Eingereicht am 17.3.1971 und einen Tag später durch den Zensor Nummer 10 bestätigt.

<sup>150</sup> AGA GA 12368-75; Sign. 73/05159. Der Sammelband wird der Zensur am 17.11.1975 vorgelegt, von der Gutachterin am 19.11. positiv beschieden und mit der Hinterlegung der sechs Pflichtexemplare im Depot der Zensur einen Tag später offiziell abgeschlossen.

<sup>151</sup> AGA GA 6290-78; Sign. 73/6622.

## 7.4 *Los soldados lloran de noche*: ‚Feindbild‘ Kommunismus in den 60er Jahren

*Los soldados lloran de noche*,<sup>152</sup> zweiter Band der Trilogie *Los mercaderes*, besteht aus den drei Teilen *Arena*, *La lluvia* und *Niebla*,<sup>153</sup> denen jeweils ein kurzer Einführungstext vorangestellt ist, der den Leser über die Handlung vorangegangener Ereignisse informiert und so im situativen Kontext der Geschichte verortet. Überschriften sind diese einleitenden Passagen jeweils mit „Un hombre al que llamaban Jeza“, womit auf einen der Hauptprotagonisten Bezug genommen wird.<sup>154</sup> Jeza ist zu Beginn der Romanhandlung bereits tot, da er als Mitglied der Kommunistischen Partei 1938 von den nationalistischen Truppen zunächst gefangen genommen und dann exekutiert wurde. Im Text ist er dennoch durchgängig ‚präsent‘ und dient als Referenz und Projektionsfläche für die zwei anderen Hauptfiguren Manuel und Marta, deren Geschichte hier erzählt wird.

Als Fortsetzung des ersten Trilogie-Bandes *Primera memoria*, der zeitlich zu Beginn des Bürgerkriegs angesiedelt ist, spielen sich die Ereignisse von *Los soldados lloran de noche* in dessen Verlauf ab. Der größte Teil der Handlung findet auf der Insel Mallorca statt, das tragische Ende ereignet sich aber in Barcelona. Die Geschichte beginnt damit, dass Manuel,<sup>155</sup> ein Freund Jezas, sich auf den Weg macht, um dessen Lebensgefährtin Marta von seinem Tod zu unterrichten. Zu Lebzeiten war Jeza für die zwei ein Vorbild gewesen, da es ihm gelungen war, seine unglückliche Kindheit zu überwinden und seinem Leben durch politische Ideen und klare Wertvorstellungen einen Sinn zu geben. Manuel und Marta hingegen, die beide ebenfalls von den traumatischen Erfahrungen ihrer frühen Jahre geprägt sind, treiben ziel- und orientierungslos durchs Leben, in einer passiv-beobachtenden Haltung verharrend. Die einzige von den beiden initiierte Aktion besteht in dem unsinnigen Angriff eines Panzers der Aufständischen, bei dem sie den Tod finden werden.<sup>156</sup>

---

<sup>152</sup> Der Titel ist einem Gedicht von Salvatore Quasimodo entnommen, das dem Roman vorangestellt ist: „Né la Croce né l’infanzia bastano, / il martello del Golgota, l’angelica / memoria a schiantare la guerra. / I soldati piangono di notte / prima di morire, sono forti, cadono / ai piedi di parole imparate / sotto le armi della vita. / Numeri amanti, soldati, / anonimi scrosci di lacrime.“ Quasimodo, Salvatore. 1961. *Tutte le poesie*. Mailand. Arnoldo Mondadori. S. 258.

<sup>153</sup> Der erste Teil umfasst vier Kapiteln, der zweite neun und der dritte sechs.

<sup>154</sup> Den ungewöhnlichen Namen erklärt Matute wie folgt: „En realidad es una combinación de letras sacadas de Alejandro Zarco, que es su nombre civil. Pero, como más que un hombre es una idea, le he querido, o he intentado despojarle de esa temporalidad, y le he dejado en Jeza.“ Romero, Luis. „Ana María Matute frente a sus personajes“. 18.7.1964. In: *D*. Nr. 1406. S. 40.

<sup>155</sup> Diese Figur gehört zu den wenigen, die der Leser bereits aus *Primera memoria* kennt.

<sup>156</sup> „El primer soldado se acercó al montón de piedras, bajo la verja hundida. Se agachó. «Un hombre y una mujer –se dijo–. ¡Hay que estar loco!“ *Los soldados lloran de noche* in Oc IV (1975b: 405), im Folgenden mit „Lsldn“ abgekürzt. Die Arbeitsfassung des Romans wurde mit den Ausgaben von 1964, 1967, 1972 und 1990 verglichen

Erzählgegenstand von *Arena* ist die Geschichte von Manuel, die überwiegend aus dessen Figurenperspektive erzählt wird. Nachdem in *Primera memoria* der Mord an José Taronjí geschildert worden war, den Manuel für seinen Vater gehalten hatte, stellt sich nun zu Beginn von *Los soldados lloran de noche* heraus, dass er in Wirklichkeit der leibliche Sohn des mallorquinischen Geschäftsmanns und Schmugglers Jorge de Son Mayor ist. Der hatte ihm all seinen Besitz vermacht, was Manuel nach dessen Tod erfährt. In *La lluvia* reist Manuel in das Dorf, wo Marta mit ihrem Sohn lebt, um ihr die traurige Nachricht von der Hinrichtung Jezas zu überbringen. Im dritten Kapitel dieses zweiten Teils übernimmt Marta die Rolle der Erzählerin. Zunächst überwiegen hier die Erinnerungen an ihre Zeit mit Jeza, dann lässt sie ihre Kindheit Revue passieren, die sie im Internat verbracht hatte. Im Alter von 16 Jahren weigert sie sich aber, dorthin zurückzukehren und lebt fortan bei ihrer Mutter Elena. Diese führt zusammen mit ihrer Geschäftspartnerin und Freundin Dionisia ein Hotel, das als Tarnung für eine Reihe illegaler Aktivitäten dient. Aus Angst, ihren 20 Jahre jüngeren Liebhaber Raúl an Marta zu verlieren, sperrt Elena ihre Tochter in einem Zimmer des Hotels ein. Dennoch begegnen sich die beiden eines Tages und Marta beginnt aus Rache an ihrer Mutter eine Beziehung mit Raúl. So lernt sie schließlich auch Jeza, den Bruder Raúls kennen. In *Niebla* überwiegen die Retrospektiven, in denen Marta und Manuel Erinnerungen an ihr Leben mit Jeza evozieren. Dabei wird klar, dass die große Faszination der Persönlichkeit Jezas vor allem auf dessen Authentizität und unbeugsamen Willen beruht. Mit seinem vorzeitigen Tod aus politischer Überzeugung setzen die zwei Figuren ein Prozess der Idealisierung in Gang.<sup>157</sup>

Die verwendeten Erzähltechniken und die komplexe Konstruktion des Textes sind den Stammlesern der Autorin inzwischen vertraut. Wie schon zuvor in *Los hijos muertos*, nutzt Matute auch hier kursive Schriftlettern und runde Klammern zur Markierung der unterschiedlichen Erzählebenen. Die in Klammern gesetzten Gedanken, Reflexionen und Beobachtungen, meist in Form von inneren Monologen, umfassen im dritten Teil an manchen Stellen mehrere Seiten,<sup>158</sup> und dienen inhaltlich vor allem der Darstellung der von Manuel und Marta erinnerten Sequenzen. Ein Gesamtbild der unverbundenen fragmentarischen Ereignisse erzählter Gegenwart und Vergangenheit ergibt sich in der so charakteristischen Manier Matutes

---

und ist identisch.

Zur inhaltlichen Konzeption des Werkes erklärte die Autorin: „Lo que sabía [...] es que iba a desarrollar la historia de Manuel, su corta existencia [...] como hecho capital, que iba a morir, sacrificado, sacrificándose voluntariamente en un acto desesperado; una muerte de orden simbólico sin eficacia práctica para la causa con la cual se siente identificado.“ Romero in *D* (18.7.1964: 40).

<sup>157</sup> „Él sigue igual. Siempre fue igual. Nunca vi a nadie más consecuente.“ Lslldn (1975: 387).

<sup>158</sup> Vgl. Lslldn (1975: 332-335; 366-371).

erst durch die allmähliche Verknüpfung einzelner Informationen und Erzählstränge. Neben den Figurenperspektiven bringt ein nicht-diegetischer Erzähler die Handlung vor allem im letzten Teil voran.

Die übergeordnete Thematik der *mercaderes* wird an verschiedenen Stellen des Romans angesprochen.<sup>159</sup> Für Manuel bietet nach dem Mord an Jeza nur noch der Tod einen Ausweg aus dieser pervertierten Form des Daseins. Auf dem mühsamen Weg des Lebens dahin sehen sich die einsamen Figuren mit anderen wichtigen Themen der Autorin konfrontiert: Der Hoffnung auf eine menschliche Beziehung und bessere Zukunft, die zur Flucht motiviert, letztlich aber durch den allgegenwärtigen Hass doch wieder nur in Verzweiflung oder Resignation endet. Angst, der Wunsch nach Rache und die Unfähigkeit miteinander zu kommunizieren verhindern ein selbstbestimmtes Leben, so wie Jeza es geführt hatte, und so bleiben Marta und Manuel bis zu ihrem sinnlosen Tod sowohl Opfer ihrer individuellen Lebensgeschichte als auch der gesellschaftlichen Umstände. Die Konfrontation der Brüder Jeza und Raúl, aus ideologischen und emotionalen Gründen, trägt Züge des Kain-und-Abel-Motivs, das auch hier wie so oft im Werk Matutes mit der Thematik des Spanischen Bürgerkriegs verknüpft ist.<sup>160</sup>

#### 7.4.1 Die Zensurgeschichte des Romans

Die Druckfahnen von *Los soldados lloran de noche* werden von Destino am 18. November 1963 zur Zensur vorgelegt. In der ersten Auflage sollen 3.000 Exemplare auf den Markt gebracht werden.<sup>161</sup> Behördenintern wird das Verfahren am 20. November eröffnet, zwei Tage später erhält der nicht identifizierte Zensor Nummer 22 den Text zur Kontrolle. In dessen Gutachten vom 27. November heißt es:

---

<sup>159</sup> So heißt es in einer Textpassage z. B.: „Mercaderes por todas partes. [...] Gordos, sabios, útiles mercaderes. A la puerta de las guerras, a la puerta del hambre, del deseo, abanicándose, sonriendo, esperando. La vida es eso: un rechoncho y paciente mercader sentado a la puerta de su tienda, de su puesto, de su cuchitril: esperando, con un brillo contenido y ácido en los ojillos.“ Lslldn (1975: 273).

<sup>160</sup> Die symbolische Bedeutung der beiden Brüder erläutert die Autorin wie folgt: „Tenían que ser hermanos. Es el principio de Caín y Abel que es como una constante –casi diría el principal motivo– de toda mi obra. [...] Raúl y Jeza, parten de un tronco común [...] luego toman voluntariamente caminos que van a ser divergentes; cada vez se separarán más, hasta convertirse en los polos opuestos de una personalidad semejante, el uno es el negativo del otro. El uno se degrada, el otro se va alzando hasta convertirse en mito para los demás.“ Romero in *D* (18.7.1964: 40).

<sup>161</sup> AGA GA 6624-63; Sign. 21/14863.

Una bella muchacha confiesa su escabrosa vida al amigo que le ha llevado la noticia de la muerte de su último amante: hija de una amoral mujer que trafica en la trata de blancas y con estupefacientes, vive en el mayor abandono de esta hasta que se fuga con su propio amante, joven médico que ejerce deshonrosamente la profesión provocando abortos y facilitando drogas. Vive maritalmente con él hasta que lo abandona para seguir al hermano de este agente del comunismo ruso en Barcelona durante los años inmediatos a nuestra Guerra de Liberación, en el transcurso de la cual es encarcelado y fusilado. Inexplicablemente llega a amarlo y permanece fiel a su recuerdo hasta que con el confidente es muerta por soldados nacionales que los sorprenden en situación sospechosa.

Aunque se exalta constantemente al filocomunista, el libro carece de matiz político y en él no se toma partido por bando alguno. La inmoralidad de fondo del asunto se expone con mesura de lenguaje y sin escabrosidades. –Puede autorizarse.

In der abschließenden Einschätzung dieses Zensors sind zwei zensurrelevante Informationen hervorgehoben: „al filocomunista“ ist blau unterstrichen, „el libro carece de matiz político“ rot markiert. Es sind diese Schlüsselwörter, die den *Lektoratsleiter* dazu bewegen, den Roman zwei Tage später an einen zweiten Gutachter, den ebenfalls unbekannten Zensor Nummer 7, weiterzugeben. Dessen *informe* vom 13. Dezember macht einen wenig kompetenten Eindruck:

La acción en Mallorca. ¿Pero que acción?. No facil de seguir. Hay mucho relato interior y retrospectivo en paréntesis. Algo así como una joven enamorada de uno que le va contando su problema familiar; la tiranía de su madre, la vida equivocada de ésta, como le „birla“ el amante con el que se inició. Muerte de éste. Huida con el nuevo amor, etc. etc. Algo así. Procede su autorización.

Nachdem auch der zweite Gutachter die Autorisierung des Romans empfohlen hat, wird dieser Entscheid noch am gleichen Tag in der üblichen Vorgehensweise handschriftlich auf dem Einreichungsformular des Verlags notiert. García Sánchez-Marin setzt die Druckgenehmigung jedoch zunächst aus, was vermutlich zum einen der mangelhaften Qualität des zweiten Gutachtens und zum anderen den zensursensiblen Themen des Textes geschuldet ist, und so wird *Los soldados lloran de noche* einem dritten *Lektor* übergeben. Dabei handelt es sich um den Zensor Nummer 5, der seinen Entscheid am 20. Dezember vorlegt:

Novela un tanto absurda y desquiciada en la que en forma un tanto deslavazada se pintan las actividades de egente totalmente amoral: señora que se dedica a negociar, con su querido medico, con drogas y abortos provocados y que a pesar de pretender educar a su hija religiosamente termina entregando a esta a su propio querido, el cual tiene un hermano comunista que asunque personalmente apenas aparece en la novela, viene a ser el personaje principal a quien terminan adorando la muchachita ya querida de su hermano, y otro muchachito quienes, al enterearse de la muerte del apostol comunista, juntos pretenden escaparse en una lancha, y una vez desembarcados

el mancebito dispara contra un soldado al que mata, creyendo así vengar la muerte del apóstol...  
Juntese a esto el empleo de algunas expresiones malsonantes y a eso se reduce la novela.  
Fuera de lo mala que es literariamente hablando y delo dicho no hay nada que aconseje denegar la publicación.<sup>162</sup>

Nachdem nun drei Gutachter die Freigabe des Textes zum Druck empfohlen haben, wird dieser positive Entscheid am 21. Dezember im *informe* des zweiten Zensors sowohl vom *Jefe de la Sección del Lectorado* als auch von García Sánchez-Marin als *Jefe del Servicio* bestätigt.<sup>163</sup>

Eine geringfügige Unstimmigkeit gibt es bei den Angaben zur obligatorischen Hinterlegung der drei Druckexemplare. Im dritten Gutachten sowie auf der Karteikarte zum Vorgang ist diese mit dem Datum 4. März 1964 festgehalten. Auf dem Vordruck, mit dem der Verlagsrepräsentant die Hinterlegung beantragt hat, ist allerdings der 31.3. als Datum angegeben. Diese Differenz ist vermutlich auf eine fehlerhafte Einstellung des Datumsstempels zurückzuführen, so dass davon ausgegangen werden kann, dass der Zensurvorgang tatsächlich am 4.4. und nicht am 4.3. offiziell abgeschlossen wurde.

Vergleicht man die drei *informes*, so fallen als erstes die qualitativen Unterschiede auf. Das erste Gutachten des Zensors Nummer 22 hebt sich nicht nur bei der Erfassung der Essenz des Romans, sondern auch durch seine literarisch anmutende Ausdrucksweise von den beiden folgenden ab. Die Handlung wird hier in ‚wohlwollender‘ Manier beschrieben. Als ‚linientreu‘ gibt sich der Zensor erst an der Stelle zu erkennen, wo er auf die kommunistische Gesinnung Jezas zu sprechen kommt, den er aber sachlich als „Vertreter des russischen Kommunismus“ und nicht abwertend als „rojo“ bezeichnet. Auf den Spanischen Bürgerkrieg bezieht er sich mittels eines der offiziellen Euphemismen. Sein Umgang mit diesem zensursensiblen Stoff erweist sich als ‚professionell‘ und nicht durch leidenschaftliche Überzeugung bestimmt, wie das bei anderen (meist falangistischen) Zensoren zu beobachten ist.<sup>164</sup> Er fasst die beschriebenen Erinnerungen an den Kommunisten als Idealisierung eines Verstorbenen durch ihm nahestehende Figuren auf und attestiert dem Roman, dieser Lesart folgend, eine unpolitische Haltung. Das ist ein entscheidender Hinweis für seine Vorgesetzten, war es doch Anfang der 60er Jahre inzwischen möglich, in neutraler Art und Weise über den Kommunismus

---

<sup>162</sup> Der Nebensatz „[...] no hay nada que aconseje denegar la publicación“ ist rot unterstrichen. Alle drei Gutachten sind von den Zensoren unterschrieben worden, konnten bisher aber noch mit keinem der bekannten *Lektoren* in Verbindung gebracht werden.

<sup>163</sup> Auf der Karteikarte zum Vorgang ist die Autorisierung mit Datum 23.12. notiert.

<sup>164</sup> Nur am Wort „inexplicablemente“ lässt sich eine wertende Haltung des Zensors im Hinblick auf die kommunistische Figur wahrnehmen.

zu schreiben. Dennoch gilt diese Ideologie nach wie vor als Feindbild des Franquismus und jegliche positive oder gar verherrlichende Darbietung stellt automatisch einen Verstoß gegen das Gesetz der „illegalen Propaganda“ dar, was strafrechtliche Folgen nach sich ziehen kann. Was die ‚unmoralischen‘ Handlungen im Text betrifft, so werden diese dem Zensor zufolge in gemäßigter Form präsentiert, was in Anbetracht der geschilderten Lebensverhältnisse, vor allem von Marta und ihrer Mutter, von der toleranten Haltung dieses Gutachters zeugt.

Inhalt, Form und Diktion des zweiten Gutachtens von Zensor Nummer 7 sind von durchweg zweifelhafter Qualität. Die verwendeten Ausdrücke eines umgangssprachlichen Registers, die größtenteils kurzen Sätze und die aufzählende Aneinanderreihung wichtiger Romanaspekte charakterisieren dieses rudimentäre *dictámen*.<sup>165</sup> Seine Schwierigkeiten beim Verstehen des Romans gibt der Zensor unumwunden zu, wobei er die Ursache hierfür nicht in seiner mangelnden Kompetenz, sondern in der literarischen Qualität des Romans ausmacht. Das Hauptproblem liegt für ihn in der komplexen narrativen Struktur des Romans, die er nicht als künstlerisches Gestaltungsmittel, sondern als unnötige Extravaganz wahrnimmt.<sup>166</sup> In dem lapidaren abschließenden Kommentar „Algo así“ resümiert er noch einmal seine geringschätzende Ablehnung des Werkes. Was den Inhalt betrifft, so gibt dieser *Lector* nur einen groben Überblick über die Handlung und nennt in diesem Zusammenhang u. a. einige moralisch bedenkliche Aspekte. Die zensurrelevante kommunistische Hauptfigur erwähnt er nicht, und vermutlich ist das einer der Gründe dafür, dass die bereits befürwortete Autorisierung des *Jefe del Lectorado* ausgesetzt und der Text einem dritten Gutachter vorgelegt wird.

Der *informe* des Zensors Nummer 5 weist eine Reihe von Rechtschreibfehlern auf,<sup>167</sup> die auf einen ungeübten Umgang mit der Schreibmaschine hindeuten. Die inhaltliche Erfassung des Romans fällt diesem Gutachter nicht ganz so schwer, es lassen sich jedoch auch hier einige Missverständnisse feststellen.<sup>168</sup> Gleich zu Beginn macht er klar, dass der Roman nicht seinen Vorstellungen entspricht und in dem abschließenden Urteil betont er dessen literarische Minderwertigkeit. Die Konzentration auf die ‚unsittlichen‘ Handlungen der Figuren, der Hinweis auf die ‚anstößige‘ Sprache<sup>169</sup> und die Bezeichnung Jezas als „kommunistischen Apostel“ lassen den Schluss zu, dass es sich um einen kirchlichen Zensor handelt. Das Gutachten insgesamt vermittelt den Eindruck paternalistischer Überlegenheit, spricht er von

---

<sup>165</sup> Das unterstreichen auch die handschriftlich korrigierten Akzent- und Orthographiefehler.

<sup>166</sup> Dass der Zensor den Text tatsächlich nicht immer verstanden hat, beweist die Tatsache, dass er die Figuren Raúl und Jeza verwechselt, als er vom Tod des Zweiteren spricht.

<sup>167</sup> Z. B. „deslabazada“, „egenete“, „enterearse“, „medico“, „Juntese“, etc.

<sup>168</sup> So behauptet er u. a., dass Elena Marta ihren Liebhaber überlässt, was nicht der Fall ist.

<sup>169</sup> Eine Einschätzung, die der des ersten Gutachters widerspricht, und so einmal mehr die Unterschiede bei der zensorischen Beurteilung verdeutlichen, die u. a. durch individuelle Einstellung und Hintergrund der Zensoren bedingt waren.



den zwei lebenden Hauptfiguren in abwertender Manier doch z. B. als „muchachita“ oder „mancebito“. Den Angriff von Manuel und Marta auf die *Nationalen* interpretiert er als Rache für den Tod Jezas, ansonsten geht er auf die politischen Nuancen des Textes aber nicht weiter ein. Der Bürgerkrieg als zeitlicher Kontext bleibt ebenfalls unerwähnt. Seine kritische Lektüre konzentriert sich auf die Grenzüberschreitungen der franquistischen Moral.

#### 7.4.1.1 ‚Problematische‘ Aspekte des Textes

Dass drei Gutachten notwendig waren, um *Los soldados lloran de noche* durch die Zensur zu bringen, veranschaulicht nicht nur, wie heikel einige der im Roman behandelten Themen sind, sondern auch das Geschick Matutes bei deren literarischer Bearbeitung. Das wird für die Zensurkriterien Dogma, Moral und Religion im Folgenden anhand einiger Textbeispiele belegt.

Die Behandlung der Bürgerkriegsthematik hält sich an die zensorischen Vorgaben, dient die gewalttätige Auseinandersetzung hier doch als historischer Hintergrund für die Handlung, und wird in der Regel unparteiisch dargestellt.<sup>170</sup> An einer Stelle nutzt Matute die Strategie der Affirmation, wodurch eine pro-franquistische Haltung impliziert wird: „La guerra termina, casi se puede decir que está acabada, ganada“.<sup>171</sup>

Auch im Hinblick auf den Kommunismus hält sich die Autorin an die Regeln der Zensur, da sie ihn vordergründig nicht verherrlicht, sondern zunächst einmal nur als charakterisierenden Aspekt von Jeza präsentiert.<sup>172</sup> Zusätzlich schützt sie sich bei diesem zensursensiblen Thema durch die geschickte Strategie, die kommunistische Figur nur in der Imagination von Marta und Manuel ‚existieren‘ zu lassen.<sup>173</sup> Die entwerfen in ihren Erinnerungen ein verherrlichendes Bild

---

<sup>170</sup> Vgl. Lsllldn (1975: 362).

<sup>171</sup> Lsllldn (1975: 251).

<sup>172</sup> Dass die Zensurkriterien dabei die Art und Weise beeinflussen, in der Matute über Bürgerkrieg und Kommunismus schreibt, steht außer Frage. Es muss hier deswegen von einer impliziten Selbstzensur ausgegangen werden. Das trifft aber nicht auf die im Folgenden dargestellten ‚unmoralischen‘ Verhaltensweisen der Figuren zu. Die selbstzensurierende Haltung der Autorin weist hier ‚nur‘ Züge expliziter Selbstbeschränkung auf.

<sup>173</sup> Diese Technik der Zensurumgehung findet sich auch in dem Mitte der 60er Jahre veröffentlichten *Cinco horas con Mario* von Miguel Delibes. Der Roman von Delibes ist aus eben diesem Grund zu einem vielzitierten und häufig untersuchten Beispiel für Camouflage-Strategien in der Forschungsliteratur zur spanischen Zensur geworden, wohingegen dieser frühere Text Matutes in dieser Hinsicht bisher nicht weiter analysiert wurde. S. zum Text von Delibes z. B. die literaturwissenschaftliche Untersuchung des Romans vor dem Hintergrund seines diktatorischen Entstehungskontext von Neuschäfer (1991: 89-101) oder die acht Jahre später vorgelegte Analyse der angewandten Umgehungsstrategien von Knetsch (1999: 223-264).

von Jeza, seiner Integrität und seiner unerschütterlichen politischen Überzeugung.<sup>174</sup> Durch die clevere Figurenkonzeption ist dieser eigentliche Protagonist für die Zensoren aber unangreifbar. So ‚geschützt‘ wird dem Leser das positive, Jeza zugeschriebene kommunistische Ideen- und Wertekonglomerat permanent vor Augen geführt. In ihrer Wirkung verstärkt wird diese ‚glorifizierende‘ Darstellung durch den Kontrast, der durch den Vergleich mit den ambitionslosen Figuren Marta und Manuel einerseits<sup>175</sup> und seinem skrupellosen, egoistischen Bruder Raúl andererseits entsteht.

Als kritische Reflexion auf die Kriegsrealität lässt sich eine Textstelle lesen, die beschreibt, wie Manuel sich einem Café nähert. Wegen des schlechten Wetters sind die Tische draußen nicht besetzt, so dass ihn der Kellner zum Eintreten einlädt: „¿No tiene frío? [...] Nadie se siente ahí, en este tiempo. Dentro tenemos encendida una buena estufa“. Eine Bemerkung, die Manuel zu folgender Überlegung veranlasst: „*Nadie se sienta aquí, ahora.* (Todos hacen lo mismo. Un grupo dice lo que se debe, o se puede hacer. Los otros imitan, obedecen.) Entró.“<sup>176</sup> Der Wunsch nach Aufbegehren gegen diesen weit verbreiteten Konformismus lässt sich einem Kommentar Martas entnehmen: „Vámonos de aquí. Necesito pensar, hablar. He callado tanto tiempo, que casi no reconozco mi voz. Manuel, déjame decirte cosas, quizás estúpidas o inútiles pero si te hablo, poco a poco irá brotando la razón“.<sup>177</sup> Aus dem Munde der weiblichen Hauptfigur schwingt bei dieser versuchten Rückeroberung der eigenen Stimme nicht nur eine Kritik an der politischen, sondern auch der gesellschaftlichen Wirklichkeit mit.

Was die zensorischen Normen der Sittlichkeit betrifft, so bewegt sich der Text häufig an deren Limit. Die Zensur von Tabuwörtern wird inzwischen lockerer gehandhabt, so dass der Ausdruck „maricón“ keinen Anlass zum Eingreifen mehr darstellt.<sup>178</sup> Das gilt in bestimmten Maß auch für die Zensurkriterien zu ‚unmoralischem‘ Lebenswandel und Handlungen, die bei allen wichtigen Figuren nachweisbar sind. Das von Elena betriebene Hotel dient tatsächlich als *Etablissement* für Glücksspiel, Schmuggel- und Drogenhandel,<sup>179</sup> Prostitution sowie illegale Abtreibungen.<sup>180</sup> Dass der größte Teil dieser *Geschäfte* im Widerspruch zur katholischen Moral

---

<sup>174</sup> Tatsächlich nutzt Matute die Figur zur symbolischen Verkörperung eines Helden, der für seine Ideale bis zum Äußersten geht. Vgl. hierzu Díaz Winecoff (1971: 137).

<sup>175</sup> „Tú eras como un árbol, debías ser, eras. Nosotros deseábamos ser, Jeza. [...] Un árbol no muere. Eso eres tú. Eres un algo, como un árbol. [...] Jeza es algo que sucede, que está.“ Lslldn (1975: 279).

<sup>176</sup> Lslldn (1975: 266-267) [Hervorhebung im Original].

<sup>177</sup> Lslldn (1975: 284-285).

<sup>178</sup> Lslldn (1975: 359).

<sup>179</sup> „Drogas, contrabando... Eso era aquel pequeño hotel, y todo lo demás, una máscara. La ruleta y el póquer, incluso eran sólo la máscara de lo otro.“ Lslldn (1975: 300).

<sup>180</sup> Die literarische Darstellung von Abtreibungen in den Romanen der *novela social* gehört nachweislich zu den problematischen Themen der Zensur. Das lässt sich für den Zeitraum von 1954 bis 1962 an verschiedenen

stehen, stellt für die religiöse Mutter Martas jedoch kein Problem dar.<sup>181</sup> Ein solch ambivalentes Verhalten prägt auch den Umgang mit ihrer Tochter: Einerseits versucht sie Marta vor der ‚lasterhaften‘ Realität ihrer Lebenswelt zu bewahren,<sup>182</sup> andererseits fürchtet sie sie als weibliche Konkurrenz.<sup>183</sup> Dionisia – Sozia, Freundin und Kinderfrau von Elena –, versorgt diese mit Drogen und organisiert die Schmuggelwaren.<sup>184</sup> Raúl, der Geliebte Elenas, ist ein skrupelloser Kurpfuscher und Zuhälter, der für die ‚Gäste‘ des Hotels junge Mädchen beschafft.<sup>185</sup> Er selbst besitzt ebenfalls ein kleines Hotel in Irún, das ihm als Deckmantel für ungesetzliche Machenschaften dient.<sup>186</sup> Später eröffnet er eine Arztpraxis, in der er illegale Abtreibungen vornimmt und Drogen vertreibt.<sup>187</sup> Als Marta ihrer Mutter den Geliebten wegnimmt<sup>188</sup> und selbst schwanger wird, treibt auch sie ab.<sup>189</sup> Das uneheliche Kind von Jeza bekommt sie aber.<sup>190</sup>

---

Gutachten veranschaulichen, in denen die erzählerische Beschreibung solcher Eingriffe bemängelt und zum Teil auch gestrichen wurde. Ersteres trifft für den 1954 zur Zensur eingereichten Text *Espejismo* von Elena Soriano zu. DS Larraz in R (28.10.1954; 54-6305). 1955 tilgen die Zensoren aus diesem Grund Passagen in den Texten *La vieja ley* von Carmen Kurtz, *Más que maduro* von Mariano Tudela und *Hay una juventud que aguarda* von Francisco Candel. DS Larraz in R (4.7.1955; 55-3633/14.10.1955; 55-5371/20.10.1955; 55-5597). Vier Jahre später wird das Thema in den Zensurgutachten zu *Nuevas amistades* von Juan García Hortelano und zu *La calle de Valverde* von Max Aub kritisiert. DS Larraz in R (19.6.1959; 2784-59/4.8.1959; 59-3428). Dasselbe widerfährt 1960 auch *Los europeos* von Rafael Azcona. DS Larraz in R (15.7.1960; 60-3715). Ein Jahr später wird die Thematik gleich in drei Texten bemängelt, zu denen *Tiempo de silencio* von Luis Martín-Santos, *Luna de miel* von Ángel María de Lera und *Un cielo difícilmente azul* von Alfonso Grosso zählen. In *El zócalo negro* von Lauro Olmo werden Beschreibungen gestrichen. DS Larraz in R (24.7.1961; 61-4244/26.10.1961; 61-6169/16.5.1961; 2879-61/24.7.1961; 61-4242). Ebenfalls beanstandet wird in dieser Hinsicht 1962 der Roman *Hombres varados* von Gonzalo Torrente Malvido, so wie das ein Jahr später auch bei *Los soldados lloran de noche* der Fall sein sollte. DS Larraz in R (3.8.1962; 162-4220).

<sup>181</sup> Die Gläubigkeit ihrer Mutter beschreibt diese an einer Stelle wie folgt: „Mi madre era muy religiosa. Nunca dejaba de ir a misa [...] Ella tenía una Virgen en su gabinete [...] Cuando yo era muy niña, todas las noches me hacía arrodillar, y rezar, antes de acostarme.“ Lslldn (1975: 338-339).

<sup>182</sup> „[...] sólo quiero preservarte del mal. [...] tu madre te quiere limpia y pura como una paloma.“ Lslldn (1975: 302-303).

<sup>183</sup> „Me tenía prácticamente encerrada. No quería que nadie supiera que tenía una hija tan mayor. [...] Porque deseaba retener a un hombre mucho más joven que ella. Estaba loca por él, tenía miedo de que él la dejara.“ Lslldn (1975: 293).

<sup>184</sup> Vgl. Lslldn (1975: 300).

<sup>185</sup> „Raúl proporcionaba muchachitas, casi niñas, a viejos clientes del hotel“. Lslldn (1975: 300). Vgl. hierzu auch Lslldn (1975: 333).

<sup>186</sup> Vgl. Lslldn (1975: 301).

<sup>187</sup> „El Consultorio estaba cerca de una casa de prostitución. [...] Como antes el Hotel, el Consultorio fue el escudo para reanudar, nuevamente, el tráfico, de cocaína y morfina. [...] A veces alguna chica acudía a *hacer un angelito*“. Lslldn (1975: 374) [Hervorhebung im Original].

<sup>188</sup> „El brazo de Raúl era como una argolla, y pensó: esto es lo que quería yo, exactamente esto, y ella se va a quedar sin él, porque yo se lo voy a quitar. Tal vez el amor no sea esto, pero el odio sí.“ Lslldn (1975: 326). Um den Weg für die Beziehung mit Marta zu ebnen, ermordet Raúl Elena, was im Text wie folgt geschildert wird: „Estuvo día y medio aguardándole. [Raúl] Se fue con Elena, el día en que madre les descubrió. Ahora volvía, estaba allí; sonriendo no, riéndose. [...] ¿Se ha muerto? Raúl apretó más la mano contra su garganta. Lo que más me gusta de ti –dijo– es que no tienes conciencia.“ Lslldn (1975: 364-365).

<sup>189</sup> „Cuando abrió los ojos, el dolor ardía, era un gemido vivo. Volvió la cabeza y allí estaba, la cubeta horrible, con los sanguinolentos despojos.“ Lslldn (1975: 377).

<sup>190</sup> Vgl. Lslldn (1975: 271). Neben diesen kontinuierlichen Überschreitungen gesellschaftlicher Konventionen nimmt sich der Schmuggelhandel, den Jorge de Son Mayor, Sanamo und Es Mariné betreiben, wie eine Kleinigkeit aus. Vgl. Lslldn (1975: 252).

Die moralischen Zensurkriterien waren zwar sukzessive an die Realität der spanischen Gesellschaft der 60er Jahre angepasst worden, Verstöße gegen die katholische Sexualvorstellung wurden jedoch weiterhin zensiert. In diesen Bereich fallen die Beziehungen, vor allem der weiblichen Protagonisten Elena (mit Raúl) und Marta (mit Raúl und Jeza) und die außerehelich geborenen Kinder.<sup>191</sup> Auch die Themen Abtreibung und (Kinder-)Prostitution überschreiten die die katholisch-moralischen Tabugrenzen eindeutig.

Im Grenzbereich des religiösen Tabus bewegt sich Matute in einer Textpassage, wo sie die Beschreibung der Totenmesse von Jorge de Son Mayor dazu nutzt, ein Bild der bigotten spanischen Gesellschaft zu skizzieren. Die kirchliche Zeremonie, von Manuel als „große Farce“ beschrieben,<sup>192</sup> dient als Ausgangspunkt zur Enthüllung der egoistischen, an schnellem Profit orientierten Interessen der Oberschicht, die hinter einer Maske sozialen Engagements und christlicher Nächstenliebe verborgen werden.<sup>193</sup> Aus der Figurenperspektive Manuels, der bis zu seiner Erbschaft mittellos war,<sup>194</sup> und nun im vergoldeten Betstuhl seines leiblichen Vaters den Trauergottesdienst verfolgt, wird die Ungerechtigkeit des gesellschaftlichen Systems zusammengefasst:

El pueblo entero está aquí, ese mismo pueblo pisoteado por ellos, mezclado al pisoteador, todos están aquí. [...] Sí, ahí están todos, corruptores, corrompidos, avasalladores y avasallados, destructores y destruidos, opresores y oprimidos. Juntos y arrodillados como yo, especulando con algo, con alguien.<sup>195</sup>

Die fundamentale Rolle der katholischen Kirche hinsichtlich dieser sozialen Wirklichkeit, ihr selbstgefälliger Hochmut und die Entfernung von den einfachen Menschen werden im Anschluss auf den Punkt gebracht:

---

<sup>191</sup> Aus einer solchen Beziehung stammt z. B. Marta: „Cuando yo la [Elena] encontré estaba desesperada, te llevaba a ti en el vientre, y tu padre, un milanés rubio y guapo como tú, la había abandonado, el muy canalla, llevándose casi todo, medio arruinándola.“ Lsldn (1975: 304). Ein ‚Schicksal‘, das sie mit ihrem eigenen Kind und auch Manuel teilt: „Yo [Manuel] iba ya en el vientre de Sa Malene cuando él [Jorge de Son Mayor] la despidió de su casa y la casó con José.“ Lsldn (1975: 242).

<sup>192</sup> Lsldn (1975: 242).

<sup>193</sup> Hier manifestiert sich nicht nur die in den Romanen Matutes allgegenwärtige Anklage katholischer Scheinheiligkeit, sondern auch eine Verknüpfung mit dem übergeordneten Thema der Trilogie. Dabei lässt sich eine Entwicklung feststellen, da die Kritik an dieser Art der Heuchelei nun nicht mehr an einer Figur festgemacht, sondern auf eine ganze soziale Klasse ausgeweitet wird.

<sup>194</sup> „[...] el vagar de un niño que pedía trabajo de puerta en puerta [...] las puertas que se cerraban a mi paso, los brazos que se negaban a ayudarme“. Lsldn (1975: 244).

<sup>195</sup> Lsldn (1975: 243).

[...] sentía todos los ojos fijos en él, excepto la lejana ceremonia de las tres arrogantes figuras de oro y terciopelo negro, que se movían suavemente en el altar, con sus cortesanas y delicadas reverencias de uno a otro, y levantaban suavemente sus vestiduras para colocarlas con gran tacto sobre el respaldo de sus bancos. Impávidos, proseguían su rito mortuario.<sup>196</sup>

In der die Szene abschließenden metaphorischen Anspielung auf die kirchlichen Würdenträger erreicht die Kritik Matutes ihren Höhepunkt: „Una rata grande, gris, arrastraba blandamente su vientre hacia la pila bautismal“.<sup>197</sup>

Auch wenn die Autorin bei der narrativen Darstellung der moralisch-religiös ‚anstößigen‘ Themen geschickt vorgegangen ist, so bewegt sie sich dennoch auf tabuisiertem Terrain. Die als unsittlich markierte Lebensweise jenseits der Konventionen werden vor allem dann streng zensiert, wenn es sich um weibliche Figuren handelt,<sup>198</sup> da in solchen Fällen ein zweifaches Tabuvergehen vorliegt: Die Verletzung der gesellschaftlichen Normen durch die von Regime und Kirche bestimmten ‚Hüterinnen‘ und Vermittlerinnen eben dieser Werte.

Dass der Roman trotzdem zum Druck autorisiert wird, kann zum Teil durch die Anwendung ‚uneigentlicher‘ Rede-Strategien, das komplexe Konstruktionsschema der verschiedenen narrativen Ebenen<sup>199</sup> und die sprachliche Umsetzung<sup>200</sup> erklärt werden. Tatsächlich scheint aber auch hier bereits ein außerliterarischer Faktor, nämlich das nationale und internationale Ansehen der Autorin,<sup>201</sup> ihre Position im Verhältnis zur Zensur zu ihren Gunsten beeinflusst zu haben.<sup>202</sup> Die Bemühungen des franquistischen Regimes um ein pseudo-liberales Ansehen im Ausland durften nicht durch negative Berichterstattung zunichte gemacht werden. Die Zensur war dadurch nicht nur ein Objekt des politischen Kalküls geworden, sondern hatte auch ihren Status der Unangreifbarkeit eingebüßt, konnten namhafte Autoren ihre Bekanntheit nun bis zu einem gewissen Punkt doch als Argument gegen zensorische Eingriffe nutzen. Der Anfang der 60er Jahre einsetzende Prozess der Befreiung Matutes im Hinblick auf die staatliche Zensur ist u. a. dem Erkennen dieses Machtpotentials geschuldet.<sup>203</sup> Diese durch äußere Umstände ‚motivierte wohlwollende‘ Haltung der Zensur wurde der Autorin später auch von Robles

---

<sup>196</sup> Lslldn (1975: 243).

<sup>197</sup> Lslldn (1975: 244).

<sup>198</sup> Vgl. hierzu Knetsch (1999: 143-144).

<sup>199</sup> Die im Fall des zweiten Gutachters Nummer 7 ja tatsächlich zum ‚gewünschten‘ Erfolg geführt haben.

<sup>200</sup> Auf die *angemessene* sprachliche Darstellung weist der erste Zensor Nummer 22 hin.

<sup>201</sup> 1963 war das Werk Matutes bereits mit fünf spanischen Literaturpreisen ausgezeichnet worden und lag in elf Sprachen auf dem europäischen und nordamerikanischen Kontinent vor.

<sup>202</sup> So wie das bereits für den dritten Trilogie-Band *La trampa* nachgewiesen werden konnte, der sechs Jahre später die Zensur passieren sollte.

<sup>203</sup> Im Interview von 2010 bemerkt sie hierzu: „Y además [...] de que en un periódico extranjero salía a Ana María Matute le han prohibido tal, eso no les [los censores] gustaba nada.“

Piquer bestätigt: „Pero Ud. no tiene por qué quejarse, porque a Ud. le hemos dejado publicar *Los soldados lloran de noche* y le hemos dejado publicar *Primera memoria*“.<sup>204</sup> Der Machtverlust der Zensurbehörde konnte den bekannteren ‚Zielobjekten‘ ihrer Kontrolle somit den Zugang zum gesellschaftlichen Diskurs des Franquismus ‚vereinfachen‘.

Bei dem Vergleich der zur Zensur eingereichten Druckfahnen von *Los soldados lloran de noche* mit Exemplaren der ersten und auch späteren Auflagen des Romans wurde eine Vielzahl von Unterschieden festgestellt, die auf Änderungen der Autorin (und des Verlags) zurückzuführen sind.<sup>205</sup> Unterscheiden lassen sich fünf verschiedene Arten von Modifikationen, von denen vier eindeutig in die Kategorie Selbstkorrektur eingeordnet werden können: Da sind zunächst einmal Verbesserungen, die die Zeichensetzung<sup>206</sup> und Tempus-Formen<sup>207</sup> betreffen. Bei der zweiten Art von Veränderungen handelt es sich um Ergänzungen, durch die fehlende Textkohärenz hergestellt oder Situationen expliziter dargestellt werden.<sup>208</sup> Die Modifikationen des Textes durch Substitution von Worten oder Permutation von Satzteilen gehören zur dritten Art selbstkorrigierender Eingriffe.<sup>209</sup> Weitere Änderungen betreffen die Struktur des Textes. Neben einigen punktuellen Eingriffen<sup>210</sup> lassen sich auch zwei längere Textpassagen nachweisen, die je nach Version an unterschiedlicher Stelle im Textverlauf erscheinen. Im ersten Fall besteht der Unterschied im fünften Kapitel des zweiten Teils zwischen den Druckfahnen und allen gedruckten Fassungen der überprüften Auflagen des Romans. Eine ungefähr einseitige, in Klammern gesetzte Erinnerungssequenz der Figur Marta erscheint in den publizierten Werken zwei Absätze später als in den Druckfahnen der Zensurakte.<sup>211</sup> Was die inhaltliche Kohärenz betrifft, so ist das Geschilderte für den Leser an

---

<sup>204</sup> Interview Matute (2010).

<sup>205</sup> Verglichen wurden die Druckfahnen der Zensurakte zunächst mit der Arbeitsfassung von 1975. In einem zweiten Schritt wurde dann überprüft, ob sich die festgestellten Differenzen auch in den gedruckten Texten der verschiedenen Auflagen nachweisen ließen.

<sup>206</sup> Lsllldn AGA (1963: 1)/Lsllldn (1975: 220); Lsllldn AGA (1963: 6)/Lsllldn (1975: 228); Lsllldn AGA (1963: 6)/Lsllldn (1975: 229); Lsllldn AGA (1963: 8)/Lsllldn (1975: 232); Lsllldn AGA (1963: 15)/Lsllldn (1975: 244); Lsllldn AGA (1963: 16)/Lsllldn (1975: 246); Lsllldn AGA (1963: 53)/Lsllldn (1975: 310); Lsllldn AGA (1963: 79)/Lsllldn (1975: 358).

<sup>207</sup> Lsllldn AGA (1963: 8)/Lsllldn (1975: 232); Lsllldn AGA (1963: 35)/Lsllldn (1975: 281); Lsllldn AGA (1963: 38)/Lsllldn (1975: 285); Lsllldn AGA (1963: 53)/Lsllldn (1975: 310); Lsllldn AGA (1963: 61)/Lsllldn (1975: 325).

<sup>208</sup> Lsllldn AGA (1963: 14)/Lsllldn (1975: 258); Lsllldn AGA (1963: 23)/Lsllldn (1975: 258); Lsllldn AGA (1963: 29)/Lsllldn (1975: 270); Lsllldn AGA (1963: 54)/Lsllldn (1975: 313); Lsllldn AGA (1963: 63)/Lsllldn (1975: 329); Lsllldn AGA (1963: 68)/Lsllldn (1975: 337); Lsllldn AGA (1963: 93)/Lsllldn (1975: 383).

<sup>209</sup> Lsllldn AGA (1963: 1)/Lsllldn (1975: 219); Lsllldn AGA (1963: 23)/Lsllldn (1975: 258); Lsllldn AGA (1963: 23-24)/Lsllldn (1975: 261); Lsllldn AGA (1963: 29)/Lsllldn (1975: 270); Lsllldn AGA (1963: 38)/Lsllldn (1975: 286); Lsllldn AGA (1963: 39)/Lsllldn (1975: 288); Lsllldn AGA (1963: 45)/Lsllldn (1975: 289); Lsllldn AGA (1963: 53)/Lsllldn (1975: 310); Lsllldn AGA (1963: 55)/Lsllldn (1975: 314); Lsllldn AGA (1963: 57)/Lsllldn (1975: 317).

<sup>210</sup> Lsllldn AGA (1963: 28)/Lsllldn (1975: 268); Lsllldn AGA (1963: 30)/Lsllldn (1975: 271); Lsllldn AGA (1963: 30)/Lsllldn (1975: 272); Lsllldn AGA (1963: 38)/Lsllldn (1975: 285); Lsllldn AGA (1963: 93)/Lsllldn (1975: 384).

<sup>211</sup> Lsllldn AGA (1963: 39-40)/Lsllldn (1964: 92-94/1967: 92-94/1972: 92-94/1975: 288-289/1990: 92-94).

beiden Stellen nachvollziehbar. In der zur Zensur eingereichten Version ist der Bruch zwischen dem Gespräch von Manuel und Marta und der Reflexion der weiblichen Figur abrupt, was ihren Gedanken einen Anschein von Spontanität verleiht. Dadurch wird der dargestellte Dialog aber in zwei Sequenzen zerlegt, was den Textfluss stört. Die Anordnung der Textelemente in den publizierten Romanfassungen ist klarer und übersichtlicher, da die Retrospektive hier zwischen dem Ende des Gesprächs und dem Beginn einer neuen Szene eingefügt ist. Das ist sicherlich auch der Grund für diese Korrektur, sofern es sich nicht um einen Irrtum bei der Drucklegung handelt. Im zweiten Fall, wo ein exakt eine Seite langer Textteil an zwei verschiedenen Stellen auftaucht, handelt es sich ganz offensichtlich um einen Fehler des Verlags. Beschrieben wird hier das erste heimliche Treffen von Raúl und Marta in einer Bar. An der richtigen Stelle auf der Seite zwei des achten Kapitels steht die betreffende Sequenz in den Druckfahnen der Zensurakte sowie der ersten Auflage von 1964.<sup>212</sup> In allen folgenden überprüften Ausgaben erscheint der Textteil aber eine Seite vorher, wodurch die inhaltliche Kohärenz verloren geht.<sup>213</sup>

Bei der fünften Art von Änderungen handelt es sich um die Streichung von Textelementen. Diese von Genette als Selbstverknappung<sup>214</sup> bezeichneten Eingriffe sind ebenfalls das Ergebnis einer stilistischen Überarbeitung, werden durch die Weglassung von Wörtern oder längeren Textelementen doch u. a. Redundanzen vermieden, was den Text konziser macht.<sup>215</sup> Darunter finden sich auch vier Textpassagen, die aufgrund ihres Inhalts von einer gewissen zensorischen Relevanz sind. Diesen Modifikationen wird zwar keine explizit selbstzensierende Intention unterstellt, sie sollen aber dennoch kurz dargestellt werden. Die erste dieser Weglassungen findet sich am Ende des Kapitels fünf im zweiten Teil, wo von einem weiteren unehelichen Kind Elenas die Rede ist. Aus der Figurenperspektive Martas heißt es hier:

Pero, te confieso, mi madre era una mujer muy desgraciada. Ahora, después, comprendí todo lo desgraciada que debía sentirse, para hacer eso. **[Tenía otro hijo, Tito, hijo de Raúl. Creo que tampoco lo quería. Era un niño pequeño, entonces, enfermizo y fastidioso. Tenía todo lo que pedía y vivía tan arrinconado como yo. Murió aquel verano, y creo que sintió un gran alivio.]** Ella temía, temblaba, cada minuto que pasaba.<sup>216</sup>

<sup>212</sup> Lsllldn AGA (1963: 59)/Lsllldn (1964: 8-130).

<sup>213</sup> Lsllldn (1967, 1972, 1990: 129) und Lsllldn (1975: 320).

<sup>214</sup> Vgl. Genette (1993: 325).

<sup>215</sup> Lsllldn AGA (1963: 14)/Lsllldn (1975: 243); Lsllldn AGA (1963: 39-40)/Lsllldn (1975: 288); Lsllldn AGA (1963: 58)/Lsllldn (1975: 319); Lsllldn AGA (1963: 86)/Lsllldn (1975: 372).

<sup>216</sup> Lsllldn AGA (1963: 43-44)/Lsllldn (1975: 294). Die getilgten Textteile sind fett markiert.

Ein Kapitel später streicht Matute das Wort „menores“ im Zusammenhang mit den illegalen Geschäften von Dionisia: „En tiempos, Dionisia fue camarera de barco, y hacía la ruta de Shanghái a Marsella. Trataba en todo. Drogas, [menores,] contrabando... Eso era aquel pequeño hotel, y todo lo demás, una máscara.“<sup>217</sup> Andere Hinweise auf die sexuelle Ausbeutung von Mädchen wurden aber nicht gestrichen. Im achten Kapitel des zweiten Teils tilgt die Autorin den längeren Teil eines Satzes mit sexueller Konnotation. Heißt es in den Druckfahnen der Zensurakte „Deseó que él no notase el raro ensueño que le nacía bajo aquella mano que, de pronto, se le antojó, negra, y fosforescente en la noche, una gran mano brillante sobre cuero tenso, del que brotaba el largo grito que ella oía hacía tiempo“,<sup>218</sup> so liest man in den gedruckten Fassungen nur: „Deseó que él no notase el raro ensueño que le nacía bajo aquella mano.“<sup>219</sup> In der letzten Streichung wird ein Zusammenstoß von *Guardia Civil*-Beamten und katalanischen Unabhängigkeitskämpfern beschrieben: „Ya entrada la mañana, la Guardia Civil apareció por el extremo de la calle, junto al Paseo de Gracia. Se asomó al balcón, la barricada aparecía abandonada. Allá abajo, se oían insultos. ¡Cobardes! gritaba una voz de mujer ¡Castrados, cobardes! Entró, de nuevo.“<sup>220</sup> In den publizierten Versionen fehlen die Schimpfwörter: „Ya entrada la mañana, la Guardia Civil apareció por el extremo de la calle, junto al Paseo de Gracia. Se asomó al balcón, la barricada aparecía abandonada. Entró, de nuevo.“<sup>221</sup>

## 7.4.2 Rezeption und literarische Auszeichnung des Romans

Nach durchlaufener Zensurkontrolle wird *Los soldados lloran de noche* im Februar 1964 von Destino veröffentlicht.<sup>222</sup> Mit leichter Verzögerung rezipiert, kommen die spanischen Rezensenten trotz einiger kritischer Anmerkungen überwiegend zu einem recht positiven Urteil. So werden im Mai 1964 in einem Beitrag von *ABC* in Sevilla die verwendeten Erzähltechniken gelobt,<sup>223</sup> die zahllosen Einschübe jedoch bemängelt, da sie die Entwicklung der Handlung immer wieder ins Stocken geraten ließen. Auch die „derbe Rhetorik“ und der

<sup>217</sup> Lsllldn AGA (1963: 47)/Lsllldn (1975: 300).

<sup>218</sup> Lsllldn AGA (1963: 59).

<sup>219</sup> Lsllldn (1975: 321).

<sup>220</sup> Lsllldn AGA (1963: 85).

<sup>221</sup> Lsllldn (1975: 369).

<sup>222</sup> Der Roman erscheint hier als Band 250 in der Kollektion *Áncora y Delfín*. Wie fünf Jahre später bei *La trampa* ist im Impressum der ersten Auflage neben der üblichen Nummer des *Depósito legal* auch die des *Registro* abgedruckt.

<sup>223</sup> „Es una novela resuelta en un presente, pero referida, esencializada, en los sucesos del pretérito.“ J. C. „«Los soldados lloran de noche», por Ana María Matute“. 20.5.1964. In: *ABC*. Sevilla. S. 44.



barocke Sprachstils Matutes missfallen dem Kritiker, der *Los soldados lloran de noche* abschließend aber dennoch als guten Roman bewertet. Dieselbe Kritik findet sich in einem Artikel von Ricardo Doménech in *Triunfo*. Der würdigt aber auch die positive Entwicklung hin zu mehr ausdrucksstarker Einfachheit, Spontanität und Präzision.<sup>224</sup> Auf den Kontrast von poetischer Emotionalität und realistisch geschilderten Ereignissen verweist der Rezensent in *Arriba*.<sup>225</sup> Für José Luis Cano verblasst der charakteristische poetische Glanz der Texte Matutes bei der Schilderung der Affäre von Marta und Raúl, die in einen kinematografischen Konventionalismus abzurutschen drohe.<sup>226</sup> Der von ihm insgesamt positiv bewertete Roman reiche aber nicht an die Perfektion von *Primera memoria* heran.<sup>227</sup> Concha Castroviejo hebt das Gefühl der Zeitlosigkeit hervor,<sup>228</sup> das seinen Ursprung in der mysteriösen Präsenz Jezas habe. Die narrative Langsamkeit ergebe sich dabei u. a. aus der Tatsache, dass Matute weniger erzähle, denn Gefühle vermittele. Wie ein Gedicht komponiert ist der Roman für Antonio Tovar. Was Castroviejo unter dem Begriff der Zeitlosigkeit subsumiert, bezeichnet er als traumartig und unreal.<sup>229</sup>

Im Ausland gehört *Los soldados lloran de noche* nach *Primera memoria* zu den am meisten übersetzten Texten Matutes. Von den insgesamt 14 fremdsprachlichen Versionen ist die Französische (*Les soldats pleurent la nuit*) die erste, die noch 1964 angefertigt wird. Ein Jahr später erscheint die westdeutsche Fassung unter dem Titel *Nachts weinen die Soldaten* in der Deutschen Verlags Anstalt. 1966 wird der Roman in schwedischer Sprache (*Soldaterna grater om natten*) aufgelegt, 1967 in Finnland und Litauen veröffentlicht. Es folgt 1968 die Publikation der ostdeutschen Fassung im Volk und Welt Verlag und ein Jahr später die russische. Anfang der 70er Jahre erscheinen die Übersetzungen ins Estnische (1971, *Sodurid nutavad öösel*), Niederländische (1972, *S nachts huilen de soldaten*) und Tschechische (1973, *Vojáci pláčou v noci*). Nach 1975 werden neben der bulgarischen (*Voynitsite plachat noshtem*, 1978) auch die slowenische (*Vojaki jokajo ponoči*, 1984) und die nordamerikanische (*Soldiers cry by night*) Textfassung des Romans erstellt. Für die italienische Version konnte der Zeitpunkt der Übersetzung nicht ermittelt werden.

<sup>224</sup> Doménech, Ricardo. „«Los soldados lloran de noche», de Ana María Matute“. 5.9.1964. In: *Triunfo*. Nr. 118. S. 64.

<sup>225</sup> „Los soldados lloran de noche“. 31.5.1964. In: *Arriba*. S. 25.

<sup>226</sup> Cano, José Luis. „Una novela de Ana María Matute“. 9/1964. In: *Ínsula*. S. 8-9.

<sup>227</sup> Cano in *Ínsula* (9/1964: 8-9).

<sup>228</sup> „[...] partiendo del hecho de que las cosas ocurren en un momento preciso, [...] pero dejándolas perderse en ese mundo de posibilidades en que parece agrandarse la acción y adquirir otra dimensión las personas“. Castrovieja, Concha. „Un hombre llamado Jeza“. 11.7.1964. In: *Informaciones*. S. 13.

<sup>229</sup> Der Bezug zum Trilogie-Titel *Los mercaderes* erschließt sich diesem Kritiker allerdings nicht. Tovar, Antonio. „Ni un día sin línea“. 13.6.1964. In: *Gaceta Ilustrada*. S. 42-43.

Die Prüfung der französischen und westdeutschen Übersetzung auf Übereinstimmung mit den für die Zensur ‚problematischen‘ Textpassagen der spanischen Fassung hat keinerlei Diskrepanzen ergeben. Abweichungen vom Original konnten bei der Kontrolle dennoch festgestellt werden. So fehlt in der deutschen Version beispielsweise ein Absatz im sechsten Kapitel des zweiten Teils.<sup>230</sup> In der französischen Fassung wird im zweiten Teil des Romans die ursprüngliche Kapitelstruktur verändert. So beginnt das siebte Kapitel an einer Stelle, die in der Version des spanischen Originals noch zum sechsten gehört.<sup>231</sup> Daraus ergibt sich eine Verschiebung in der Nummerierung für alle folgenden Kapitel.

Das große Interesse an *Los soldados lloran de noche* im Ausland wird von der spanischen Presse aufmerksam verfolgt.<sup>232</sup> Matute selbst verweist in einem Interview mit José Luis Guarner auf die Tatsache, dass ihre Werke außerhalb Spaniens häufig größere Anerkennung erfahren: „[...] es triste que, fuera de España te entienden mucho mejor, te interpretan mucho mejor... y te respetan mucho más.“<sup>233</sup> Das belegen auch die internationalen Besprechungen ihrer Texte. So wird *Los soldados lloran de noche* Anfang 1965 z. B. in der nordamerikanischen Zeitschrift *Books Abroad* von Dorothy McMahon positiv rezensiert<sup>234</sup> und auch bei der Auswahl der besten Romane des Jahres 1964 durch Rafael Bosch berücksichtigt.<sup>235</sup>

1969 erhält Ana María Matute für *Los soldados lloran de noche* den Literaturpreis der *Fundación Premio Fastenrath* für das Jahr 1968 in der Kategorie Roman und Erzählungen. Die Auswahl des Textes für die zu diesem Zeitpunkt mit 5.000 Peseten dotierte Auszeichnung erfolgt durch die *Real Academia Española*.<sup>236</sup>

<sup>230</sup> Nicht übersetzt wurde hier: „Ella se frotó lentamente la oreja, con el dedo. Se dio cuenta, entonces, de que era un gesto habitual en ella, algo que la volvía infantil y perpleja, en un segundo.“ Lslldn (1964: 106), vgl. Matute, Ana María. 1965a. *Nachts weinen die Soldaten*. Stuttgart. Deutsche Verlags-Anstalt. S. 104.

<sup>231</sup> Eben dieses Kapitel endet in der französischen Version mit „Peu à peu, je commençais à être au courant, à force d’errer comme une âme en peine sous le comble du petit hôtel, d’écouter aux portes ou de feindre le sommeil. J’apprenais la vérité et je l’absorbais goutte à goutte, comme un poison.“ Matute, Ana María. 1963a. *Les soldats pleurent la nuit*. Paris. Stock. S. 88.

<sup>232</sup> So berichtet ein Artikel in *LV* im Oktober 1965 u. a. vom Erfolg der Autorin bei der Frankfurter Buchmesse: „Destino ve triunfar a Ana María Matute con su última novela *Los soldados lloran de noche*, recién traducida al alemán.“ Vgl. „Éxitos españoles en la Feria del Libro de Fráncfort“. 17.10.1965. In: *LV*. S. 19.

<sup>233</sup> Guarner, José Luis. „Las dudas de Ana María Matute“. 15.11.1969. In: *D*. Nr. 1676. S. 62.

<sup>234</sup> McMahon, Dorothy. „Los soldados lloran de noche“. Frühling 1965. In: *Books Abroad*. Bd. 39. Nr. 2. S. 197.

<sup>235</sup> Bosch, Rafael. „The Spanish novel in 1964“. Frühling 1965. In: *Books Abroad*. Bd. 39. Nr. 2. S. 139-141. Vgl. hierzu Soldevila-Durante (1967: 89-108) und Bosch, Rafael. „Los soldados lloran de noche“. Juli-Oktober 1964. In: *Revista Hispánica Moderna*. Bd. 30. Nr. 3-4. S. 309.

<sup>236</sup> Vgl. „Ana María Matute, Premio Fastenrath“. 11.4.1969. In: *ABC*. Sevilla. S. 75. Gestiftet 1908 von Luise Goldmann, wird mit dieser Würdigung an den Publizisten Johannes Fastenrath erinnert. Vgl. Wikipedia-Eintrag zum *Premio Fastenrath*. Quelle: [https://es.wikipedia.org/wiki/Premio\\_Fastenrath](https://es.wikipedia.org/wiki/Premio_Fastenrath). Stand: 14.2.15, 11.49.

### 7.4.3 Weitere Auflagen und Folgegutachten der Zensur

In der Reihe *Áncora y Delfín* wird *Los Soldados lloran de noche* in den Jahren 1967, 1972 und 1994 erneut aufgelegt. Ab 1978 erscheint der Roman zudem in der Kollektion *Destinolibros* als Band 42. In der *obra completa* gehört der Titel zusammen mit den anderen *mercaderes*-Romanen zum vierten Band, der 1975 veröffentlicht wird. Darüber hinaus erscheint das Werk auch bei anderen Verlagen: 1984 bei Orbis (Barcelona) als sechster Band der Reihe *Los grandes autores españoles del siglo XX* und 1999 bei Plaza & Janés. Planeta nimmt den Titel im Jahr 2000 in die Kollektion *Escritoras de hoy* auf und bei Austral wird er 2010 als Band 693 publiziert.<sup>237</sup>

Im Archiv der Zensurdokumente finden sich neben dem ersten Verfahren noch zwei weitere. Das zweite für den Antrag auf Druckgenehmigung im vierten Band des Gesamtwerks wird wie üblich von Iber-Amer gestellt.<sup>238</sup> Zur Zensur eingereicht am 16. Dezember 1975, umfasst die erste Auflage 1.000 Exemplare. Der nicht identifizierte Zensor Nummer 12 bestätigt die bereits erteilte Autorisierung von 1963 und zwei Tage später wird der Vorgang mit der Einreichung der sechs Exemplare für das Depot der Zensur abgeschlossen. Das dritte Zensurverfahren erfolgt Anfang 1978. Auch hier wird der Antrag vom 31. Januar für die Wiederauflage der 3.000 Exemplare von Iber-Amer gestellt.<sup>239</sup> Auf der Karteikarte zum Vorgang ist als Eingangsdatum der 1. Februar vermerkt. Die Spalte *Lector* ist wie üblich bei den Verfahren nach 1977 durchgestrichen. Einen Tag später wird es mit der Hinterlegung der Exemplare abgeschlossen.

---

<sup>237</sup> Laut Diego Galán sind die Versuche, sowohl *Primera memoria* als auch *Los soldados lloran de noche* zu verfilmen bisher erfolglos geblieben. Vgl. Galán, Diego. „El cine aún espera a Matute“. [27.6.2014]. In: [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/06/26/actualidad/1403792114\\_617063.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/06/26/actualidad/1403792114_617063.html). Stand: 30.6.14, 11.55.

<sup>238</sup> AGA GA 13740-75. Sign. 73/05221.

<sup>239</sup> AGA GA 1325-78; Sign. 73/06469.

## 8 Schlussbemerkungen

In diesem Kapitel sollen alle am Zensurverfahren beteiligten ‚Akteure‘ – Texte, Zensoren, Autorin und Leser – noch einmal aus einer abstrahierenden Perspektive in den Blick genommen werden.

### 8.1 Die ‚Zweckdienlichkeit‘ der untersuchten Werke für Matute und die Zensoren

Die Entscheidung über die ‚Unversehrtheit‘ eines Werks oblag während des Franquismus ersten ‚Lesern‘, für die der Text prinzipiell nicht bestimmt war.<sup>1</sup> Der zensorische Blick auf den Text berücksichtigte die künstlerische Intention der Autorin nur im Hinblick auf den potenziell regimekritischen oder unmoralischen Gehalt ihrer Aussagen.<sup>2</sup> Die subjektive Leserhaltung der Gutachter wurde durch die Zensurkriterien als Rezeptionsfilter in gewissem Maße objektiviert und war darüber hinaus durch die ihnen vom Staat verliehene Macht geprägt. Die Beweisspflicht über die ‚Angemessenheit‘ der Texte lag in den Zensurverfahren mit obligatorischer Vorzensur bis 1966 (wovon bis auf *La trampa* alle zensierten Werke Matutes betroffen waren) und auch in dem der ‚freiwilligen‘ Vorzensur (von *La trampa* 1969) immer bei der Autorin.<sup>3</sup> Zu kontinuierlichen Problemen mit der Zensur führte die Tatsache, dass einige der Themen, die für Matute (und ihre Schriftstellerkollegen der sogenannten „Generation der Kriegskinder“) von vitaler Bedeutung waren, von den *Lektoren* als Bedrohung des zu wahrenen Dogmas<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Dass Matute die Zensurinstanz während des Schreibprozesses immer – bewusst oder unbewusst – im ‚Sinn‘ hatte, ist eine der gravierendsten Auswirkungen der literarischen Kontrolle.

<sup>2</sup> Antonio Vilanova nutzt Mitte der 90er Jahre zur Veranschaulichung der Kompetenzen eines Literaturkritikers das Beispiel des Zensors als antagonistisches Extrem: „[...] la tarea del crítico exija un denodado esfuerzo de comprensión, que le permita enfrentarse a la obra de arte, no como un censor excluyente y dogmático, cerrado a todo intento innovador, sino como testimonio entusiasta y apasionado, a la vez insobornable, veraz y exento de prejuicios“. Vilanova, Antonio. 1995. *Novela y sociedad en la España de la posguerra*. Palabra crítica Bd. 19. Barcelona. Lumen. S. 26-27.

<sup>3</sup> Im Gegensatz zu der durch das Presse- und Druckgesetz Fraga Iribarnes geschaffenen Option der direkten Depothinterlegung, bei der die Zensurbehörde Gründe für repressive Maßnahmen wie z. B. die Beschlagnahme von Büchern darlegen musste. Vgl. Portolés (2016: 215).

<sup>4</sup> Portolés spricht von einer Ideologie, die alle Mitglieder des Kollektivs der Zensoren teilen, wobei er die Definition des Terminus „Ideologie“ von Teun A. van Dijk übernimmt: „[...] sistemas de creencias evaluativas – opiniones– socialmente compartidas por grupos. Facultan a las personas que forman parte del grupo para «organizar la multitud de creencias sociales acerca de lo que sucede, bueno o malo, correcto o incorrecto –según ellos– y actuar en consecuencia»“. Portolés (2016: 46). Vgl. hierzu Van Dijk, Teun A. 1999. *Ideología. Una aproximación multidisciplinarias*. Barcelona. Gedisa. S. 21.

aufgefasst wurden. Neben der ‚negativen‘ Lesehaltung der Zensoren, durch die die befürchtete ‚epidemiologische‘ Verbreitung tabuisierter Themen und Wörter verhindert werden sollte, propagierten sie zudem die Entstehung, Stärkung und Aufrechterhaltung des regimekonformen Diskurses.<sup>5</sup> Im Akt der Zensur treffen so zwei konträre Grundhaltungen aufeinander: Zum einen die persönlich-subjektiven Ansichten Matutes sowie ihr Bedürfnis, die spanische Realität in ihren Texten kritisch zu reflektieren und zum anderen die reglementierte, dogmatische und selektive Rezeption der *Lektoren*. Die Kluft zwischen diesen Positionen war zunächst naturgemäß sehr groß. Interessanterweise lässt sich im Hinblick auf die Intentionalität beider Seiten – Matute beim Einschreiben bestimmter Botschaften und die Zensoren beim Interpretieren dieser Absichten – im Verlauf der Zeit aber eine gewisse Annäherung konstatieren, wie im Folgenden kurz dargestellt wird.

#### 1. 1948 *Los Abel*:

OT<sub>A</sub> → Streichungen Zensor → V<sub>ZI</sub> → Tilgungen + Modifikationen der Textumgebung AMM → V<sub>A1</sub>

In *Los Abel* eliminiert der Zensor in zwei dargestellten Kusszenen Textstellen, die die moralischen Tabugrenzen überschreiten. Matute erzählt in den betreffenden Passagen jedoch nicht nur von erotischen Momenten Eloys und Valbas, sondern skizziert in ihnen zudem die violenten Versuche Eloys, Valba sowohl in physischer als auch psychischer Hinsicht dominieren zu wollen. Dagegen setzt sich die Protagonistin zur Wehr, entwickelt durch kontinuierliches Beobachten und Hinterfragen ein Bewusstsein ihrer sozialen Stellung und dreht den Spieß schließlich um. Geschildert wird in den gestrichenen Textstellen somit auch das Dasein einer jungen Frau in einer paternalistischen Gesellschaft, die permanent mit dem machistischen Verhalten männlicher Figuren konfrontiert wird. Der Zensor reagiert auf die körperlich-sinnlichen Beschreibungen, während Matute hier ein viel umfassenderes Ziel verfolgt. Die zensorischen Eingriffe wirken sich deswegen auf inhaltlicher, figürlicher und die Botschaft des Textes betreffender Ebene aus. Ihre Konsequenzen reichen weit über die Verharmlosung ‚moralisch bedenklicher‘ Handlungen hinaus und beeinträchtigen den gesamten Text.

---

<sup>5</sup> „Así pues, además de arrancar las malas hierbas, habría que «cultivar» los ingenios.“ Portolés (2016: 168).

## 2. 1953 *Luciérnagas*:

OT<sub>A</sub> → selbstzensierende Modifikationen AMM → V<sub>A1</sub> → Zensurverfahren → Verbot

Die Darstellung des Spanischen Bürgerkriegs und der ersten Nachkriegsjahre unter franquistischer Herrschaft, die nicht zur positiven Affirmation der Ideale und Werte des Regimes taugen, gehören neben den Angriffen auf das religiöse, moralische und politische Dogma zu den Gründen, die aus der Sicht des Zensors die Publikation des bereits implizit und explizit selbstzensierten Textes unmöglich machen. Die Diskrepanz zwischen dem, was Matute mit diesem Roman zum Ausdruck bringen will, und der Interpretation des Zensors ist zu groß. Die Verarbeitung auch persönlicher traumatischer Erfahrungen der Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegsjahre sowie das sich zunehmend steigernde Missfallen der Autorin hinsichtlich der Verhältnisse werden von der Gegenseite durch eine strenge dogmatische Deutung des Geschilderten verhindert. Der *Lektor* besteht auf die Einhaltung des Narrativs der Kriegsgewinner, das mit den realistischen Beschreibungen wenig gemein hat. Durch das Verbot des Romans verhindert der Zensor die Entstehung neuer, von *Luciérnagas* angestoßener Ideen oder Sichtweisen,<sup>6</sup> worauf auch Abellán verweist: „No obstante, se sigue ignorando y se ignorará el impacto que este manuscrito pudo haber causado tanto en el campo literario así como su influencia en la evolución ulterior de la novelística española.“<sup>7</sup>

### 2.1. 1955 *En esta tierra*:

V<sub>A1</sub> → zweite selbstzensorische Überarbeitung → V<sub>A2</sub> → Zensurverfahren → V<sub>A2</sub>

Der ohne zensorische Eingriffe zum Druck autorisierte Roman *En esta tierra* ist das Produkt von zwei unabhängig voneinander durchgeführten selbstzensierenden Anpassungen des Textes an die Zensurkriterien. In beiden Fällen konnte Matute sich nicht auf konkrete Streichungen der Zensoren stützen.<sup>8</sup> Aus der Geschichte von Sol und Cristián, die durch die gemeinsam erlebten Schrecken des Krieges zu einem Paar jenseits sozialer Klassenkonventionen werden, das mit den schwierigen Lebensbedingungen der Nachkriegsjahre ringt, wird in *En esta tierra* eine kurze Liebesgeschichte, die ihr vorzeitiges Ende mit dem Tod Cristiáns findet. Die

---

<sup>6</sup> Vgl. Portolés (2016: 163-164).

<sup>7</sup> Abellán (1980: 163).

<sup>8</sup> Wenn auch Grund zu der Annahme besteht, dass sie zumindest bei der zweiten ‚Überarbeitung‘ über Informationen zu besonders zensursensiblen Themen verfügt hat.

ursprüngliche ausdrückliche Anklage der Sinnlosigkeit des Krieges mit seinen hohen Verlusten auf beiden Seiten und der von extremer Armut und Not geprägten Lebensbedingungen der ersten Jahre unter franquistischer Diktatur scheitern an der Zensur. Das gilt auch für die Kritik an der als elitär und lebensfern dargestellten katholischen Kirche, die den kriegsbedingten Verlust moralischer Werte bei den jugendlichen Figuren bemängelt, aber keine Alternativen anzubieten hat. Das realistische Abbild dessen, was die spanische Bevölkerung weniger als 20 Jahre vor Publikation von *En esta tierra* durchlebt und durchlitten hatte, kann nur mit tendenziösen, das franquistische Weltbild bestätigenden Änderungen veröffentlicht werden.

### 3. 1958 *Los hijos muertos*:

OT<sub>A</sub> → zensorische Streichungen → V<sub>Z1</sub> → Tilgungen + Modifikationen AMM → V<sub>A1</sub>

Mit *Los hijos muertos* gelingt es Matute neben dem Bürgerkrieg auch die ersten Nachkriegsjahre literarisch zu evozieren. Der Preis dafür ist allerdings hoch, wurde doch über 40 Mal wegen moralischer, politischer und ideologischer Überschreitung der Zensurgrenzen in den Text eingegriffen. Die Autorin verbindet hier ebenfalls eigene Erfahrungen mit Beobachtungen und Reflexionen über die Kriegs- und Nachkriegszeit, durch die ein präzises eindruckliches Porträt der spanischen Lebensrealität in gesellschaftlicher wie auch politischer Hinsicht entsteht. Das nutzt sie, um ihre Kritik an der Absurdität des Krieges, der weder an der ideologischen Spaltung der Bevölkerung noch an der sozialen Ungerechtigkeit etwas geändert hat, erneut zum Ausdruck zu bringen. Der propagandistischen, ‚einzig wahren‘ Version des Franco-Regimes stellt sie ein realistisches Bild der spanischen Wirklichkeit entgegen, was u. a. zu Streichungen bei der Beschreibung der Kriegsverlierer führt. Durch die Eliminierung des Namens des republikanischen Offiziers López Tienda bleibt der konstruierte, historiographische Erinnerungs-Diskurs des Regimes gewahrt, indem der ‚Feind‘ negiert wird. Mit der Tabuisierung des Eigennamens Miguel Álvarez, der auf die franquistische Realität der 50er Jahre referiert, wird die Verbreitung unerwünschter Ideen verhindert, in diesem Fall die assoziative Verbindung zu Aktionen der franquistischen Opposition. Hinsichtlich der Intentionalität kann hier zum ersten Mal eine partielle Annäherung von Zensoren- und Autorinnenposition wahrgenommen werden. Die von Matute explizit beabsichtigte Anklage der politisch-ideologischen ‚Verfassung‘ der spanischen ‚Gesellschaft der Kriegsgewinner‘ wird in eben dieser Form von den Zensoren wahrgenommen und buchstäblich *zurechtgestrichen*. Was die sozialen Verhältnisse und die ungerechte Verteilung des Reichtums

betrifft, so ist der Abstand zwischen beiden Haltungen nach wie vor groß. Die Kritik an den realen Zuständen interessiert die Zensoren nicht auf inhaltlicher, sondern rein formaler Ebene, stören sie sich doch vor allem an der expressiv-visuellen Ausdrucksweise der Autorin. Das gilt auch für die Figur Isabels, bei der die vorgenommenen Streichungen die kritische Darstellung geheuchelter Christlichkeit unterbinden. Dieser bemängelte Aspekt stellt jedoch nur einen Teil der profunden Auslotung des psychologischen Profils dieser Protagonistin dar, die hinter der bigotten Fassade ihren Neid und Hass auf die Menschen verbirgt. Insgesamt konnte aber selbst die Begutachtung von drei *Lektoren* keine vollständige Zensur des Romans garantieren.

#### 4. 1969 *La trampa*:

OT<sub>A</sub> → zensorische Streichungen → V<sub>ZI</sub> → Tilgungen, Modifikationen + Permutation → V<sub>AI</sub>

In *La trampa* konzentriert sich Matute vollständig auf die Darstellung der diktatorialen Realität der 60er Jahre und entwirft das Bild einer paternalistischen Gesellschaft zwischen Repression und Widerstand. Damit aktualisiert und vervollständigt sie ihre vor allem in den Romanen vorgenommene persönliche ‚Bestandsaufnahme‘ Spaniens. In gewohnt skeptischer Art und Weise zeigt sie, was aus denjenigen geworden ist, die den Krieg als Kind erlebt haben. Darüber hinaus porträtiert sie aber auch die nachfolgende Generation, hier in der Gestalt egozentrischer junger Menschen, deren Orientierungslosigkeit und Mangel an Idealen als ‚Erblast‘ des Bürgerkriegs präsentiert werden. Die Überschreitung der zensorischen Grenzen in politischer Hinsicht führt zu Eingriffen bei der Beschreibung von Aktionen einer Widerstandsgruppe und der repressiven Antwort der Regierung. Auch hier haben sich im Hinblick auf den verfolgten Zweck die Positionen von Autorin und Zensoren aufeinander zubewegt. Die vom Zensor bemängelten Textpassagen sind von Matute genauso gemeint, kritisiert sie damit doch das autoritäre Gebaren des franquistischen Regimes. In dem Bemühen, die Gefahr der ‚Ansteckung‘ dieser Realitätsdarstellung abzuwehren, greift der Gutachter an fünf Stellen zensierend in den Text ein. Im Gegensatz zu den vorherigen Fällen beanstandeter Romane folgen die Entscheidungsbefugten aber nicht allen Streichungsempfehlungen, sondern autorisieren nur drei tatsächlich zur Zensur.

Die festgestellte Verringerung der Distanz hinsichtlich der ‚Zweckdienlichkeit‘ der Texte beruht auf einer Approximation beider Seiten. Bei Ana María Matute ist es die Vertiefung und Konkretisierung eines kritischen Bewusstseins, das ihre gesellschaftliche und politische



Protesthaltung in ihren Texten zunehmend intendierter und damit expliziter werden lässt. Seit *Los Abel* zeichnet sich eine Entwicklung ab, die sie von der reinen Darstellung der Misere hin zu der Suche nach deren Ursprung und der Anklage der Verantwortlichen führt. Bei den Zensoren ist eine Verschiebung hin zu einer defensiveren Haltung erkennbar. Verstanden sie sich zunächst als privilegierte Hüter des staatlichen Dogmas, so geht es in den 60er Jahren nicht mehr so sehr um die Durchsetzung der zensorischen Vorgaben, sondern die Verhinderung allzu offensichtlicher Angriffe auf die diktatoriale Ordnung.

Die 21 verbleibenden Werke der untersuchten Schaffensphase der Autorin werden ohne zensorische Eingriffe zum Druck autorisiert.<sup>9</sup>

OT<sub>A</sub> → Zensurverfahren + Druckgenehmigung → OT<sub>A</sub>

Dass durch Unachtsamkeit und die individuelle Auslegung der Zensurkriterien auch als unzulässig markierte Themen zur Veröffentlichung zugelassen wurden, konnte am Beispiel der homosexuell-anthropophagen Hass-Liebe von Juan Medinao zu seinem Halbbruder Pablo in *Fiesta al Noroeste* (1953) veranschaulicht werden. Durch die Aufnahme des Romans in das Korpus vom Regime autorisierter Werke, zu dem er im Hinblick auf die etablierten moralischen Normen an einigen Textstellen ganz und gar im Widerspruch steht, gelangen ‚subversive‘ Aussagen in den Diskurs, die dort nun ‚öffentlich‘ ihre Wirkung entfalten können. Zusätzlich gestärkt wird dieses gegen-diskursive Potential durch den dem Roman von der Bücherzensur verliehenen Status eines *autorisierten* Werkes. Der propagandistischen Vereinnahmung entzieht sich der Text durch eben diesen Regelverstoß, was als Impuls mit Signalwirkung von anderen Autoren wahr- und aufgenommen werden konnte. In letzter Konsequenz ist dadurch eine Verschiebung der festgelegten Grenzen zwischen zulässiger und verbotener schriftlich festgehaltener ‚Rede‘ möglich. Das zeugt von der zuweilen infrage gestellten Kapazität des die Normen verletzenden Wortes, ein Instrument des Widerstands sein zu können.<sup>10</sup>

Ähnliches gilt für den mehrfach begutachteten Roman *Los soldados lloran de noche* (1964). In diesem Fall ist es die geschickt angelegte Figurenkonstellation, die den Text trotz zensursensibler Themen wie z. B. dem Kommunismus erfolgreich vor zensorischen Eingriffen

---

<sup>9</sup> Dabei handelt es sich um fünf weitere Romane, zehn Erzählungen für Erwachsene und fünf für Kinder und Jugendliche.

<sup>10</sup> Vgl. Butler (1998: 197, 230).

geschützt hat, und so zum Vorbild für regime-kritisches Schreiben im Franquismus geworden ist. Durch dieses statuierte Exempel ‚stilvollen‘ Widerstands, wird auch dieser Text mit dem ihm inhärenten revolutionären Potential zu einem behördlich geprüften Beitrag des öffentlichen Diskurses, ohne dass die Zensoren etwas dagegen unternehmen konnten.

## 8.2 Identität und Wirken der Zensoren

Während, und in vielen Fällen auch nach Ende des Franquismus, verblieben die Zensoren für Ana María Matute ‚unsichtbar‘ im Schutz der staatlicherseits garantierten Anonymität. Ihnen ein ‚Gesicht‘ zu geben, war eines der Ziele dieser Arbeit, was bei mehr als der Hälfte der *Lektoren* gelungen ist: Von den 17 Zensoren der neun überprüften Werke konnten zehn identifiziert werden.<sup>11</sup> Durch Recherchen zur Person, zum beruflichen Werdegang innerhalb und außerhalb der Zensurbehörde sowie zur Machtgruppenzugehörigkeit entstand ein mehr oder weniger konkretes Bild dieser Menschen, die als Zensoren tätig gewesen sind. Francisco Javier Aguirre Cuervo und Miguel de la Pinta Llorente gehörten zum Kollektiv der kirchlichen Zensoren.<sup>12</sup> Enrique Conde Gargollo war Falangist und José de Pablo Muñoz Mitglied des *Movimiento Nacional*.<sup>13</sup> Antonio Iglesias Laguna lässt sich weder der religiösen, noch der ideologischen Zensorengruppe zuordnen, sondern gehörte in die Kategorie verbeamteter Staatsdiener.<sup>14</sup>

Mit der Annullierung des geschützten Statuses<sup>15</sup> werden sie ins ‚Licht‘ der öffentlichen Wahrnehmung überführt und verlieren dadurch den letzten Rest der Macht, die nach Foucault mit ihrer zensorischen Tätigkeit im Verborgenen verbunden war. Wenn diese späte Identifizierung auch den Autoren der franquistischen Epoche im Allgemeinen und Ana María Matute im Speziellen nichts mehr nützt, so ist sie für die literaturhistorische Aufarbeitung dieses Zeitraums doch von elementarer Bedeutung. Zunächst einmal, weil die *Lektoren* so als Urheber

---

<sup>11</sup> In fünf Fällen ist das bisher nicht gelungen. Die endgültige Bestätigung der postulierten Identität der beiden Zensoren des verbotenen *Luciérnagas* steht noch aus.

<sup>12</sup> Berücksichtigt man Lucas Caslas als einen der hypothetischen Zensoren von *Luciérnagas* so muss von drei Zensoren mit religiösem Hintergrund gesprochen werden.

<sup>13</sup> Hier steigt die Anzahl ebenfalls auf drei, wenn man den mutmaßlichen zweiten Gutachter *Luciérnagas*, Miguel Piernavieja del Pozo, dazuzählt.

<sup>14</sup> Die Suche nach den zwei weiteren Gutachtern Manuel Sancho Millán und Ignacio Eznarriaga führten zu keinem Ergebnis.

<sup>15</sup> Bereits im Frankreich des 18. Jahrhunderts wurden die Namen der Zensoren geheim gehalten, um diese so vor ‚zudringlichen‘ Autoren und Verlegern zu bewahren. Portolés (2016: 66).

der zensorischen Eingriffe und allen damit verbundenen Konsequenzen für die Texte genannt und dafür in die Verantwortung genommen werden. Darüber hinaus ist die Enthüllung ihrer Identitäten aber auch ein wichtiger Bestandteil der stetig vorangetriebenen wissenschaftlichen Aufarbeitung der franquistischen Bücherzensur.

Was die Nutzung des individuellen Ermessensspielraums der Gutachter betrifft, so lässt sich diese vor allem an den Fällen mehrfach begutachteter Texte veranschaulichen. Eine wichtige Rolle spielt dabei in der Regel die (ideologische oder religiöse) *Spezialisierung* des Zensors, bestimmt diese doch die Prioritätensetzung bei der zensorischen Lektüre. Durch eine tolerante und im Vergleich zu seinen Kollegen ‚objektive‘ Haltung zeichnet sich bei den hier analysierten Texten Miguel de la Pinta Llorente aus, der in den beiden von ihm erstellten *informes* weder moralische, noch religiöse Beanstandungen vorbrachte, was sowohl bei *En esta tierra* als auch bei *Los hijos muertos* ein ‚wohlwollendes‘ Urteil darstellt. Bei letzterem unterscheidet sich die bedingungslose Autorisierung Pinta Llorentes zudem von den zwei Revisionsgutachten, die eine Vielzahl von Streichungen empfehlen. Weitere Beispiele für große Diskrepanzen in der Einschätzung von erstem und zweitem Gutachter finden sich bei *Los niños tontos*<sup>16</sup> und *La trampa*. Bei den beiden unzensiert zum Druck autorisierten Romanen *Pequeño teatro* und *Los soldados lloran de noche* herrscht hingegen Einigkeit zwischen Erst- und Folgegutachtern. Nur Pinta Llorente und der erste, nicht identifizierte Gutachter Nummer 22 von *Los soldados lloran de noche* zeichnen sich durch eine ‚großzügige‘ zensorische Lektüre der Werke Matutes aus. Eine sehr viel rigidere Auslegung der Zensurkriterien findet man bei dem Alleingutachter von *Los Abel*, dem einzigen überlieferten *informe* zu *Luciérnagas*, der Gutachterin Niño Más zu *Los niños tontos*, den Revisionsgutachten von Pablo Muñoz und Eznarriaga zu *Los hijos muertos* sowie der Einschätzung Iglesias Lagunas von *La trampa*. Zwischen diesen beiden Extremen der individuellen zensorischen Beurteilung lassen sich die beiden *Lektoren* von *Pequeño teatro* einordnen. Eine äußerst ‚tolerante‘, an Willkür grenzende Haltung weist der *informe* von Conde Gargollo zu *Fiesta al Noroeste* auf, die in diesem Fall den Text begünstigte. Eine inkohärente Haltung legt Iglesias Laguna in seinen politisch motivierten Streichungsvorschlägen für *La trampa* an den Tag, die streng und zum Teil arbiträr sind und in auffälligem Kontrast zu seiner ‚wohlwollenden‘ Haltung bei anderen Tabuthemenbereichen des Textes stehen.

---

<sup>16</sup> Wobei das in diesem Fall auf einen Irrtum in der behördeninternen Verteilung des Textes zurückzuführen ist.

Dass bei der zensorischen Lektüre der Werke von Autorinnen auch das Geschlecht Anlass zu einer zusätzlichen genderbedingten Diskrimination geben konnte, verwundert im Franquismus nicht.<sup>17</sup> Im Bereich der Bücherzensur wurde diese allgemeine hegemonische Sicht auf Frauen noch dadurch verstärkt, dass die große Mehrheit des Zensorenkollektivs aus Männern bestand. Das bestätigen auch die hier analysierten Texte Matutes, die nur in einem Fall von einer Zensorin begutachtet wurden.<sup>18</sup> Eine deutlich paternalistische Haltung lässt sich allerdings nur in dem *informe* des nicht identifizierten Zensors Nummer 5 zu *Los soldados lloran de noche* feststellen. In dem Gutachten des Zensors Nummer 7 zum gleichen Roman findet sich zwar ein von Superiorität geprägter Blick auf das Werk, der hier aber vor allem zur Verschleierung eines mangelnden Textverständnisses dient. Abgesehen von diesen zwei Gutachten kann für die analysierten Werke keine explizit genderbedingte Diskrimination konstatiert werden, was natürlich nicht heißt, dass diese benachteiligende Haltung gegenüber Autorinnen nicht doch vorhanden war.<sup>19</sup>

### 8.3 Machtzugewinn und Selbstzensur von Ana María Matute

Was sich bei der Autorisierung von *Los soldados lloran de noche* Mitte der 60er Jahre bereits angedeutet hatte, trat im Zensurverfahren zu *La trampa*, in dem nicht allen vorgeschlagenen Streichungen des Zensors stattgegeben wurde, deutlicher zum Vorschein: Im reziproken asymmetrischen Verhältnis zwischen der Autorin und den Zensoren war es zu einer

---

<sup>17</sup> Vgl. Portolés (2016: 68).

<sup>18</sup> In diesem sehr strengen *informe* verurteilt Niño Más die „respektlose“ Behandlung der kindlichen Figuren in den Erzählungen von *Los niños tontos*. Diese Lesart ist deutlich von dem außerbehördlichen Engagement der *Lektorin* im katholischen Bereich der Kinder- und Jugendliteratur geprägt. Ob ihre rigide Haltung darüber hinaus aber auch dadurch begründet ist, dass es sich um das Werk einer Autorin handelt, lässt sich dem Gutachten nicht zweifelsfrei entnehmen.

<sup>19</sup> Kurz erwähnt werden soll in diesem Zusammenhang, dass das weibliche Geschlecht Matutes in den gesichteten Rezensionen spanischer Literaturkritiker eine sehr viel größere Rolle spielt, als in den Zensurgutachten. In der Regel wird es dort zur Begründung bestimmter literarischer ‚Eigenheiten‘ der besprochenen Texte angeführt. Unterscheiden lassen sich dabei vier verschiedene Formen dieser Art der ‚Beweisführung‘: Als machistisch konnotiertes Argument wird es verwendet, wenn Weiblichkeit mit Minderwertig- oder Untauglichkeit gleichgesetzt wird. Der Tenor lautet dann in der Regel, dass Matute ‚trotz‘ ihres Geschlechts authentische, qualitätsvolle Literatur und keine *novela rosa* o. ä. schreibe. Pejorative Bedeutung hat es, wenn mit Weiblichkeit eine determinierte, negative Art des Schreibens, z. B. schwülstiger Stil assoziiert wird. Als Argument der ‚Bedrohung‘ wird es im Zusammenhang mit dem Eindringen der Autorin in den männlich besetzten Raum des Literaturbetriebs genutzt, wie sich an den verschiedenen Debatten um die Auszeichnung der Werke Matutes mit literarischen Preise ablesen lässt. Als distinktives Merkmal wird es für die Feststellung charakteristischer weiblicher Eigenschaften in Stil, Sprache, Technik etc. verwendet, wo es überwiegend positiv konnotiert ist.

Verschiebung der Macht zugunsten Matutes gekommen.<sup>20</sup> Das hatte vor allem mit den veränderten Rahmenbedingungen beider ‚Akteure‘ zu tun. Zum einen die nationale, mehr aber noch internationale Bekanntheit der Autorin<sup>21</sup> und zum anderen die neuen außenpolitischen Interessen Spaniens. Die wirtschaftlichen und politischen Öffnungsbestrebungen der Franco-Regierung hatten diese zum Gegenstand internationaler Beobachtung der demokratischen Nachbarländer werden lassen. Aufmerksam prüften diese das aktuelle spanische Tagesgeschehen auf Anzeichen autoritären Gebarens. Ganz im Sinne der „paradoxen Verdopplung“<sup>22</sup> sorgte nun die Zensur literarischer Texte, die nach wie vor zur Kontrolle und Regulierung des Diskurses genutzt wurde, somit auch für negative Schlagzeilen in ausländischen Medien. Das aber wollte das Regime unter allen Umständen verhindern, wodurch die Bücherzensur zu einem Objekt des staatlichen Kalküls wurde. Ihre Abhängigkeit vom diktatorialen Apparat trat dadurch deutlich zu Tage: Die der Kontrollbehörde verliehene Macht konnte jederzeit eingeschränkt und die von ihr vorgenommene Zensur beeinflusst werden, wenn höhere Interessen dies erforderten. Diese strategische innenpolitische ‚Schwächung‘ der Literaturkontrolle fand dabei just in einem Moment statt, in dem die weit über die nationalen Grenzen hinausgehende ‚Sichtbarkeit‘ Matutes die eigene Position zunehmend konsolidiert hatte, ohne dass das Franco-Regime Einfluss darauf hätte nehmen können. Speiste sich die Macht der Zensoren bis Anfang der 60er Jahre u. a. aus der Tatsache, dass sie die Werke Matutes in den Mittelpunkt ihrer Überprüfung stellten, ohne dabei selbst ‚sichtbar‘ zu sein, so rückte die veränderte politische Situation ihre zensorischen Handlungen nun in das Licht der internationalen Öffentlichkeit. Eben der Faktor, der Matutes Position festigte,<sup>23</sup> schwächte die der Bücherzensur. Wenn ihre Texte auch weiterhin das zensorische Prüfungsverfahren durchlaufen mussten und dabei, wie bei *La trampa* geschehen, nach wie vor von den Eingriffen der Gutachter bedroht waren, so sah sich Behörde nun doch dazu gezwungen, Kosten und Nutzen möglicher Interventionen vor Fällung eines Urteils genau zu erwägen.

---

<sup>20</sup> Die Macht der Kontrollinstanz und der Zensoren lässt sich eben daran ermesen, in welchem Maße sie ihre Kriterien und Maßstäbe durchsetzen können. Vgl. Portolés (2016: 65). Zur ungleichen strukturell verankerten Form der Machtausübung im Zensurverfahren s. Portolés (2016: 51).

<sup>21</sup> Allein in den 60er Jahren waren über 40 Übersetzungen ihrer Werke veröffentlicht worden, was immer auch mit Besprechungen in ausländischen Medien einherging.

<sup>22</sup> Butler (1998: 150).

<sup>23</sup> Für diese von Foucault als „traditionell“ bezeichnete Form der Macht ist das Zuschauustellen ihres Potentials charakteristisch. Damit steht sie im Gegensatz zu der Macht in Disziplinargesellschaften wie dem Franquismus, in denen sie sich durch das Sichtbarmachen des kontrollierten Objekts manifestiert. Foucault (1994: 241-243).

Während der 45 Jahre, in denen die franquistische Zensurbehörde existierte, gehörte Selbstzensur zum Alltag von Schriftstellern, wie an den untersuchten Werken der Autorin belegt wurde. Dabei haben sich die in der Forschung formulierten Zweifel am Begriff „Selbstzensur“ im Fall Matutes als berechtigt erwiesen. Alle selbstzensurierenden Maßnahmen sind hier grundsätzlich durch die Existenz und Drohung einer Zensurinstanz bedingt, so dass Selbstzensur in ihren Texten immer eine ‚erweiterte‘ Form von Zensur darstellt. Zur Differenzierung des ohnehin weiten Feldes dieser Bezeichnung scheint die Aufrechterhaltung einer begrifflichen Trennung zur Unterscheidung von Eingriffen, die durch Zensoren vorgenommen werden und denen die der Autor selbst vollzieht, aber dennoch sinnvoll.<sup>24</sup> Im Zuge der Werkanalysen wurde in diesem Zusammenhang allerdings auch ein Mangel in der Definition des Terminus deutlich. Allgemein wird Selbstzensur als Milderung oder Abschwächung von für die Zensur problematischen Aspekten in Inhalt und/oder Form bezeichnet, die vor dem eigentlichen institutionalisierten Zensurprozess durchgeführt wird.<sup>25</sup> Im Fall der drei untersuchten Texte mit Streichungen konnte aber nachgewiesen werden, dass Matute neben der antizipierenden Selbstzensur, die je nach Grad der Verinnerlichung der geltenden Tabuthemen bewusst oder unbewusst vonstattenging, auch nach der Überprüfung durch die franquistischen Zensoren selbstzensurierend in ihre Texte eingreifen musste, um diese publizieren zu können. Diese zwei expliziten Formen der Selbstbeschränkung erfüllen zwar beide den in der Definition genannten Tatbestand der Abweichung von der ursprünglichen Intention der Autorin. Eine wesentliche Differenz besteht jedoch beim Zeitpunkt dieser Handlung: Während im ersten Fall in Übereinstimmung mit der offiziellen Begriffsbestimmung die selbstzensurierenden Eingriffe vor der Überprüfung durch die staatliche Zensurbehörde erfolgten, so fanden sie im zweiten Fall erst nach den Interventionen der *Lektoren* statt. Das ist für all die Fälle von Bedeutung, in denen die von den Zensoren gestrichenen Textstellen nicht einfach von der Autorin übernommen wurden, sondern zusätzliche selbstzensurierende Änderungen nach sich zogen. Diese explizit selbstzensurierenden Eingriffe Matutes vor der zensorischen Kontrolle basierten zum einen auf ihren Erfahrungen im Umgang mit der Zensurbehörde sowie auf ihren mehr oder weniger vagen Vermutungen zu tabuisierten Themen und konjunkturrell bedingten Schwankungen bei der angewandten zensorischen Strenge. Das war bei den selbstzensurierenden Eingriffen im Zuge der Überarbeitung zensurierter Werke anders, beruhten ihre selbstzensurischen Änderungen hier doch auf den konkreten, von den Zensoren

---

<sup>24</sup> Vgl. hierzu auch den Hinweis von Portolés, dass Zensur durch selbstzensurierende Maßnahmen nicht vermieden, sondern ausgeübt wird. Portolés (2016: 104).

<sup>25</sup> S. hierzu u. a. Kanzog (1984: 1001), Cheung (2003: 33) und Plachta (2006: 19-20).

bemängelten Textstellen. Auf diese Art und Weise konnte Matute ihre selbstzensierenden Änderungen nicht nur exakt in den Textpassagen vornehmen, die bemängelt worden waren, sondern auch in Erfahrung bringen, wo und womit sie die Grenzen der zensorischen Tabubereiche überschritten hatte. Im Hinblick auf die nie öffentlich formulierten Richtlinien der Bücherzensur kam sie dadurch an Informationen aus ‚erster‘ Hand. Es waren eben diese schmerzhaften Erfahrungen, durch die sie den Umgang mit der Zensur im Laufe der Jahre ‚professionalisieren‘ konnte. Dadurch ließen sich mittelfristig unnötige, da zu strenge selbstzensierende Maßnahmen vermeiden, wie sie z. B. in *Pequeño teatro* bei den versteckten Andeutungen des Selbstmords von Zazu festgestellt worden sind. Der Zeitpunkt der selbstzensurischen Eingriffe hat somit eine nicht zu unterschätzende Bedeutung, weswegen die Definition des Begriffs in dieser Hinsicht konkretisiert werden sollte. Die einfachste und naheliegendste Lösung ist hier sicherlich die der expliziten Benennung des Moments, in dem die selbstzensurischen Änderungen erfolgen.

#### 8.4 Die ‚Problematik‘ des Lesers

Da die ursprünglichen Fassungen der von der Zensur beanstandeten Texte Matutes bis zum heutigen Tag nicht veröffentlicht worden sind, stehen auch dem Leser des 21. Jahrhunderts nur die entstellten Versionen zur Verfügung. Die Rezeption von unter repressiven Bedingungen entstandenen Werken erfordert jedoch eine gewisse Kompetenz. Diese Fähigkeit zur Entschlüsselung von Botschaften ‚zwischen den Zeilen‘ kann beim heutigen Rezipienten nicht mehr vorausgesetzt werden. Bestimmte Signale, Umgehungsstrategien oder durch zensierende Eingriffe entstandene, nicht behobene Inkohärenzen im Text (die aus gegenwärtiger Sicht vermutlich als mangelnde literarische Qualität aufgefasst werden) bringen ihn nicht mehr ‚automatisch‘ auf die Spur der Zensur. Die Probleme, die u. a. deswegen mit der Veröffentlichung von im Franquismus verbotenen Texten außerhalb ihres diktatorialen Entstehungskontextes einhergehen können, benennt bereits Abellán im Zusammenhang mit der originalen Fassung von *Luciérnagas*:<sup>26</sup> „La novela permanece inédita. [...] Es probable que una obra puesta en entredicho en 1953 no reúna hoy día méritos especiales para ser publicada. La

---

<sup>26</sup> Das Werk Abelláns erscheint 1980 und damit vor der Publikation der dritten Fassung von *Luciérnagas* 1993, bei der es sich allerdings nicht um die ursprüngliche Version von 1953 handelt.

erosión del tiempo, los rumbos seguidos por la novelística y la ausencia de censura acaso no justifiquen dicha aparición.“<sup>27</sup>

Dass die Zensoren durch ihre Eingriffe in die Werke Matutes in unterschiedlichem Maße auch die Funktion eines Autors übernommen haben, ist für den Leser ohne weitere Hintergrundinformationen ebenfalls nicht erkennbar, so dass dieser die Verantwortung für die Qualität des künstlerischen Endprodukts immer der Autorin zuschreiben wird.<sup>28</sup> In dieser Hinsicht hatten die Rezipienten zu Zeiten des Franquismus den Vorteil, dass sie durch die mehr oder weniger verklausulierten Hinweise auf die zensorischen Eingriffe in den Rezensionen zu einigen Werken Matutes<sup>29</sup> von deren zensorischen Schicksal ‚erfahren‘ konnten. Dieses ‚Wissen‘ konnte dann zur Schärfung der Aufmerksamkeit bei der Lektüre der Werke sowohl im Hinblick auf die zensorischen Eingriffe der Kontrollbehörde als auch die selbstzensurierenden Anpassungen der Autorin beitragen.

## 8.5 Der lange Prozess der Abwicklung der Zensur

Bei der Durchsicht der Zensurakten zum Werk Matutes stellte sich heraus, dass die literarische Kontrollbehörde auch nach der Transition 1977 weiterhin existierte und funktionierte. Für die Texte der Autorin lassen sich ab 1978 zehn Zensurvorgänge nachweisen, durch die die Druckgenehmigungen für Wiederauflagen bereits autorisierter Titel aufrechterhalten wurden.<sup>30</sup> Das späteste Gutachten der analysierten Werke wurde Anfang Juli 1981 für *Los Abel* angefertigt. Im Gesamtwerk der Autorin ist es aber der hier nicht untersuchte Erzählband für Erwachsene *El tiempo*, für den noch im Januar 1982 ein Verfahren eröffnet wurde. Tatsächlich ging der Prozess zur Abschaffung der Kontrollinstitution nur sehr langsam vonstatten. Der erste rechtliche Schritt in diese Richtung erfolgte am 1. April 1977 durch eine Gesetzesverordnung, mit der der Artikel 2 (Definition des Anwendungsbereichs) und der Artikel 69 (Sanktionen) des Presse- und Druckgesetzes von 1966 außer Kraft gesetzt wurden.<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> Abellán (1980: 163).

<sup>28</sup> Vgl. Portolés (2016: 181).

<sup>29</sup> Belegt werden konnte das für *En esta tierra* und *La trampa*. Für den nicht zensurierten Erzählband *Los niños tontos* gab es ebenfalls solche Andeutungen.

<sup>30</sup> Dabei handelt es sich 1978 um Zensurverfahren zu *Fiesta al Noroeste*, *Los niños tontos*, *Pequeño teatro*, *Los soldados lloran de noche* sowie die beiden Kinderbücher *El país de la pizarra* und *El saltamontes verde* 1978. Für 1980 liegen Zensurakten zu *Fiesta al Noroeste* und *La trampa* vor.

<sup>31</sup> S. BOE 87/12.4.1977/7928-7929.



Es folgte die Auflösung des MIT Anfang Juli des gleichen Jahres, wodurch die für die Zensur zuständigen Abteilungen in den Verantwortungsbereich des *Ministerio de Cultura y Bienestar* überführt wurden.<sup>32</sup> Mit Inkrafttreten der Spanischen Verfassung Ende 1978 wurde im Artikel 20.1 das Recht auf freie Meinungsäußerung in seinen verschiedenen Ausdrucksformen garantiert, im zweiten Unterpunkt dieses Artikels die Vorzensur ausdrücklich untersagt.<sup>33</sup> Dennoch mussten die Verlage auch weiterhin die Autorisierung von schriftlichen Texten bei der Zensurbehörde, die inzwischen *Promoción Editorial* hieß, beantragen. In diesen Verfahren des *depósito administrativo obligatorio*<sup>34</sup> prüften die *Lectores* die Werke auf die Einhaltung der gesetzlichen Vorgaben gemäß Artikel 64 im Kapitel 5 des Presse- und Druckgesetzes (*De la responsabilidad penal y de las medidas previas y gubernativas*) und die Erfüllung aller Bedingungen zur Hinterlegung der sechs Pflichtexemplare im Depot der Behörde (Artikel 12 im Kapitel zwei zum *Depósito*). Erst im Juni 1983 wurden diese beiden Artikel des Fraga-Gesetzes durch ein Urteil des spanischen Verfassungsgerichts für nichtig erklärt.<sup>35</sup> In dem Richterspruch wurde u. a. darauf hingewiesen, dass sowohl Artikel 12 als auch Artikel 64 bereits durch das Inkrafttreten der Spanischen Verfassung am 29. Dezember 1978 abgeschafft worden seien. Aber erst mit diesem Urteil wurden die Zensurverfahren tatsächlich eingestellt und die literarische Bücherzensur aufgelöst.

## 8.6 Ausblick

Zensierte Texte bedürfen nach wie vor der wissenschaftlichen Aufarbeitung, da sie nicht selbst für sich ‚sprechen‘ können. Wenn es auch vereinzelt Initiativen gibt, von der Zensur verstümmelte Texte in ihrer ursprünglichen Version wiederherzustellen,<sup>36</sup> so birgt das Zensurarchiv des AGAs nach wie vor eine Unmenge nicht gesichteter bzw. analysierter Texte mit ihren jeweiligen Zensurgeschichten. Besonders soll hier auf den Forschungsbedarf für

---

<sup>32</sup> BOE 159/5.7.1977/15035-15037. Das lässt sich auch den Formularen der Gutachten entnehmen, auf denen das zuständige Ministerium aufgeführt ist.

<sup>33</sup> Artikel 20.2.: „El ejercicio de estos derechos no puede restringirse mediante ningún tipo de censura previa.“

<sup>34</sup> Godayol, Pilar. Feminismo, traducción y censura en el postfranquismo: «La Educación Sentimental», de Anagrama. Vortrag gehalten im Rahmen des *I Congreso Internacional de Traducción y Censura en la Literatura y en los Medios de Comunicación* der Universität von Valencia am 28. und 29. September 2017.

<sup>35</sup> Referenz-Nr. 52/1983 vom 17.6.1983. Quelle: <http://hj.tribunalconstitucional.es/it/Resolucion/Show/180>. Stand: 5.4.2018, 21.16.

<sup>36</sup> Einem Projekt dieser Art, durchgeführt von Ángeles Caso für den Verlag Libros de la letra azul, ist es zu verdanken, dass der Roman *Nosotros, los Rivero* von Dolores Medio seit Anfang 2018 in der unzensierten Fassung gelesen werden kann.

Werke von Autorinnen hingewiesen werden, seien es namhafte wie z. B. Carmen Martín Gaité, Elena Soriano und Mercedes Salisachs oder heute nicht mehr ganz so bekannte wie Elisabeth Mulder, Ana Inés Bonnin Armstrong oder Paulina Crusat. In diesem Zusammenhang erscheint auch eine genderzentrierte Fokussierung der Untersuchung im Hinblick auf mögliche Differenzen bei der zensorischen Begutachtung von Texten weiblicher und männlicher Autoren von Interesse. Ein bereits erwähntes Anliegen ist die kontinuierliche Erweiterung der Erkenntnisse zum franquistischen Zensurbetrieb sowie die Fortführung der Identifizierung der daran Beteiligten auf allen hierarchischen Ebenen. Was die Position und Funktion des Lesers als einem der maßgeblichen Teilnehmer am zensorischen Trilog betrifft, so bedarf auch dieses Feld der Zensurforschung noch eingehenderer Untersuchungen. Das Spektrum ist dabei groß und reicht von der textzentrierten Analyse der Rezeption zensierter Texte durch kritische Leser bis hin zur Manipulation und Indoktrination der Leserschaft, die sich die Zensurpolitik in den verschiedenen Phasen des Franquismus auf die Fahnen geschrieben hatte. Aus der Vergangenheit lernen, um die Gegenwart und Zukunft besser und bewusster gestalten zu können, dazu kann die Untersuchung solcher Mechanismen autoritärer Steuerung auch im digitalen 21. Jahrhundert einen wertvollen Beitrag leisten.

## 9 Bibliografie

### 9.1 Primärliteratur

MATUTE, Ana María. 1948. *Los Abel*. Barcelona. Destino.

[Benutzte Arbeitsfassungen (AF): <sup>4</sup>1998. *Destinolibro* Bd. 141. Barcelona. Destino und die zensierten AGA-Druckfahnen von 1948.

Weitere gesichtete Fassungen des Destino-Verlags: <sup>2</sup>1966 und <sup>5</sup>1995 der Reihe *Áncora & Delfín* Bd. 43; 1974 *Edición especial Discolibros*; <sup>2</sup>1988 und <sup>3</sup>1995 Kollektion *Destinolibro* Bd. 141 sowie auch die Version von 1967 des Círculo de Lectores, Barcelona.]

— 1953. *Fiesta al Noroeste*. Madrid. Afrodisio Aguado.

(AF: <sup>9</sup>2001. Madrid. Cátedra und AGA-Druckfahnen von 1953.)

— 1953a. *La pequeña vida*. La novela del sábado. Madrid. Tecnos.

— 1954. *Pequeño teatro*. Barcelona. Planeta.

(AF: 2001. *Biblioteca El Mundo*. Madrid. Bibliotex und das AGA-Manuskript von 1954.)

— 1955. *En esta tierra*. Barcelona. Éxito.

(AF entspricht dieser Auflage.)

— 1956. *Los niños tontos*. Madrid. Arión.

(AF: 1978. *Destinolibro* Bd. 51. Barcelona. Destino und die AGA-Druckfassung von 1956.)

— 1956a. *Los cuentos vagabundos*. o. O. G. P.-Verlag.

— 1957. *El tiempo*. Barcelona. Mateu.

— 1957a. *El país de la pizarra*. Barcelona. Molino.

— 1958. *Los hijos muertos*. Barcelona. Planeta.

(AF: 2004. *Destinolibro* Bd. 149. Barcelona. Planeta und das zensierte AGA-Manuskript von 1958.

Weitere verwendete Auflagen: <sup>3</sup>1963 und <sup>5</sup>1970. Barcelona. Planeta sowie 1981. *Destinolibro* Bd. 149. Barcelona. Destino.)

— 1960. *Primera Memoria*. Barcelona. Destino.

— 1960a. *Paulina, el mundo y las estrellas*. Barcelona. Garbo.

- 1960b. *El saltamontes verde y el aprendiz*. Barcelona. Lumen.
  - 1961. *Libro de juegos para los niños de los otros*. Barcelona. Lumen.
  - 1961a. *A la mitad del camino*. Barcelona. Rocas.
  - 1961b. *Historias de la Artámila*. Barcelona. Destino.
  - 1961c. *El arrepentido*. Barcelona. Rocas.
  - 1961d. *Tres y un sueño*. Barcelona. Destino.
  - 1962. *Caballito loco y Carnavalito*. Barcelona. Lumen.
  - 1963. *El río*. Barcelona. Argos.
  - 1964. *Los soldados lloran de noche*. Barcelona. Destino.
- (AF: 1975. *Obra completa* Bd. IV und die AGA-Druckfahnen von 1963.  
 Weitere gesichtete Auflagen von Destino: <sup>2</sup>1967 und <sup>3</sup>1972 der Reihe *Áncora & Delfín*  
 Bd. 250 sowie <sup>3</sup>1990 der Kollektion *Destinolibro* Bd. 42.)
- 1965. *El polizón del Ulises*. Barcelona. Lumen.
  - 1968. *Algunos muchachos*. Barcelona. Destino.
- (AF: „La ronda“ und „Los niños buenos“ In: 1970. *Algunos muchachos y otros cuentos*.  
 Biblioteca Básica Salvat de Libros RTV. Barcelona. Salvat. S. 92-118; 119-144.)
- 1969. *La trampa*. Barcelona. Destino.
- (AF: <sup>4</sup>1996. *Destinolibro* Bd. 101. Barcelona. Destino und zensierte AGA-Druckfahnen  
 von 1969.  
 Weitere benutzte Ausgaben von Destino: <sup>2</sup>1973 und <sup>2</sup>1987 *Destinolibro* Bd. 101.)
- 1971. *La torre vigía*. Barcelona. Lumen.
  - 1971a. *Obra completa: Los Abel, Fiesta al Noroeste, Pequeño Teatro*. Bd. I. Barcelona. Destino.
  - 1975. *Obra completa: Los hijos muertos, Tres y un sueño*. Bd. II. Barcelona. Destino.
  - 1975a. *Obra completa: El tiempo, Los niños tontos, Historias de la Artámila, Libro de juegos para los niños de los otros*. Bd. III. Barcelona. Destino.
  - 1975b. *Obra completa: Primera memoria, Los soldados lloran de noche, La trampa*. Bd. IV. Barcelona. Destino.
  - 1977. *Obra completa: El arrepentido y otras narraciones, El río, Algunos muchachos, El país de la pizarra; Paulina, el mundo y las estrellas; El saltamontes verde, El aprendiz, Caballito loco, Carnavalito, El polizón del Ulises*. Bd. V. Barcelona. Destino.
  - 1983. *Sólo un pie descalzo*. Barcelona. Lumen.
  - 1990. *La virgen de Antioquía y otros relatos*. Madrid. Mondadori.

- 1993. *Luciérnagas*. Barcelona. Destino.  
(AF: AGA-Manuskript von 1953.)
- 1993a. *De ninguna parte*. o. O. Fundación de los Ferrocarriles Españoles.
- 1995. *El verdadero final de La Bella Durmiente*. Barcelona Lumen.
- 1996. *Olvidado Rey Gudú*. Madrid. Espasa Calpe.
- 2000. *Aranmanoth*. Madrid. Espasa Calpe.
- 2000a. *Todos mis cuentos*. Barcelona. Lumen.
- 2008. *Paraíso inhabitado*. Barcelona. Destino.
- 2010. *La puerta de la luna*. Barcelona. Destino.
- 2014. *Demonios familiares*. Barcelona. Destino.

## 9.2 Sekundärliteratur

„Abel“-Eintrag. In: „Bibel-Lexikon“. [o. D.].

In: [https://www.bibelkommentare.de/?page=dict&article\\_id=4504](https://www.bibelkommentare.de/?page=dict&article_id=4504). Stand: 5.8.2016, 11.09.

- ABELLÁN, Manuel L. 1976. „Sobre censura. Algunos aspectos marginales“. In: *Cuadernos de Ruedo Ibérico*. Bd. 49-50. Paris. S. 125-139.
- 1979. „Análisis cuantitativo de la censura bajo el franquismo (1955-1976)“. In: *Sistema – Revista de Ciencias Sociales*. Bd. 28. Madrid. S. 75-89.
  - 1980. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona. Península.
  - 1982. „Censura y autocensura en la producción literaria española“. In: *Nuevo Hispanismo. Revista Crítica de Literatura y Sociedad*. Nr. 1. Madrid. S. 169-180.
  - 1987. *Censura y literatura peninsulares*. Diálogos Hispánicos de Amsterdam Bd. 5. Amsterdam. Rodopi.
  - OSKAM, Jeroen. 1989. „Función social de la censura eclesiástica. La crítica de libros en la revista «Ecclesia» (1944-1951)“. In: *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*. Nr. 1. S. 63-118.
  - „El discurso prohibido por la censura durante el primer franquismo“. In: Díaz-Diocaretz, Myriam; Zavala, Iris M. (Koord.). 1992. *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX*. Madrid. Tuero. S. 183-198.

- AGUIRRE CUERVO, Francisco Javier. 1948. *Bendición solemne del agua en la fiesta de la Epifanía, según el Rito Bizantino*. Oviedo. Gráficas Lux.
- 1948a. *Breve explicación de la Santa Misa según el rito bizantino*. Oviedo. Gráficas Lux.
- AGUIRRE LÓPEZ, María Victoria. „A propósito de don Francisco Aguirre Cuervo“. [2.4.2008]. In: <http://www.lne.es/cartas-director/2008/04/02/proposito-don-francisco-aguirre-cuervo/623088.html>. Stand: 13.11.2013, 17.19.
- ALBORG, Juan Luis. 1958, <sup>2</sup>1963. *Hora actual de la novela contemporánea*. Bd. I. Madrid. Taurus.
- ALTED VIGIL, Alicia. 1984. *Política del Nuevo Estado sobre el Patrimonio Cultural y la Educación durante la Guerra Civil Española*. Madrid. Ministerio de Cultura.
- ARAÚJO COSTA, Luis. „Inquisición“. 22.7.1948. In: *ABC*. Madrid. S. 3.
- „Renacimiento“. 16.11.1951. In: *ABC*. Sevilla. S. 3.
- ARCO, Manuel del. „Mano a Mano. Ana María Matute“. 7.4.1959. In: *La Vanguardia*. S. 17.
- ARIAS-SALGADO, Gabriel. 1957. *Política española de la información*. Madrid. Ministerio de Información y Turismo.
- ASSMANN, Aleida und Jan. „Kanon und Zensur“. In: Assmann, Aleida und Jan (Hg.). 1987. *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*. Bd. 2. München. Wilhelm Fink. S. 7-27.
- AULICH, Reinhard. „Elemente einer funktionalen Differenzierung der literarischen Zensur. Überlegungen zu Form und Wirksamkeit von Zensur als einer intentional adäquaten Reaktion gegenüber literarischer Kommunikation“. In: Göpfert, Herbert G./Weyrauch, Erdmann. (Hg.). 1988. „Unmoralisch an sich...“: *Zensur im 18. und 19. Jahrhundert*. Wiesbaden. Harrassowitz. S. 177-230.
- AUSSTELLUNGSKATALOG *La palabra mágica de Ana María Matute. Premio Cervantes 2010*. 2011. Alcalá de Henares. Universidad Alcalá de Henares.
- ÁVILA, Pablo Luis. 1961. „Los niños tontos“. In: *Quaderni Ibero-americani*. Bd. 4. Nr. 26. S. 96.
- AYÉN, Xavi. „Matute: Nunca he movido el rabo ante nadie“. [25.11.2010]. In: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2010/11/08/pagina-40/84986780/pdf.html?search=Xavi%20Ay%C3%A9n>. Stand: 6.3.2015, 15.19.
- „Ana María Matute: «Todo está cargado de magia»“. [19.4.2013]. In: <http://www.lavanguardia.com/magazine/20130419/54371257896/ana-maria-matute-escritora-literatura-entrevista-magazine.html>. Stand: 31.5.2015, 11.18.

- AYUSO PÉREZ, Antonio. „Yo entré en la literatura a través de los cuentos“. [2007]. In: [www.ucm.es/info/especulo/numero35/matute.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/matute.html). Stand: 6.2.2015, 12.28.
- BACHTIN, Michail. 1971. *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. München. Carl Hanser.
- 1998. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a. M. Suhrkamp.
- BALTÉS, Carlos (Hg.). 2007. *La Crisis Europea del 2020*. Madrid. Visión Libros.
- BENET, Juan. 1973. *La inspiración y el estilo*. Barcelona. Seix Barral.
- BENEYTO, Antonio. 1975. *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona. Euros.
- BENTHIEN, Claudia; GUTJAHR, Ortrud. „Zur Einleitung“. In: Benthien, Claudia; Gutjahr, Ortrud (Hg.). 2008. *Interkulturalität und Gender-Spezifität von Tabus*. München. Wilhelm Fink. S. 7-16.
- BERNECKER, Walther L. 2010. *Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg*. München. C.H. Beck.
- Biblia de Jerusalén*. [1975]. In: <https://www.bibliatodo.com/la-biblia/>. Stand: 15.9.2017, 9.54.
- BIERMANN, Armin. „Zur sozialen Konstruktion der Gefährlichkeit von Literatur. Beispiele aus der französischen Aufklärung und dem Premier Empire“. In: Assmann, Aleida und Jan (Hg.). 1987. *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*. Bd. 2. München. Wilhelm Fink. S. 212-226.
- BOFILL, Rosario. „«Los hijos muertos», de Ana María Matute“. 3/1959. In: *El Ciervo*. S. 12.
- BOSCH, Rafael. „Los hijos muertos“. April-Oktober 1962. In: *Revista Hispánica Moderna*. Bd. 28. Nr. 2-4. S. 344.
- „Los soldados lloran de noche“. Juli-Oktober 1964. In: *Revista Hispánica Moderna*. Bd. 30. Nr. 3-4. S. 309.
- „The Spanish novel in 1964“. Frühling 1965. In: *Books Abroad*. Bd. 39. Nr. 2. S. 139-141.
- „The style of the new Spanish novel“. Winter 1965. In: *Books Abroad*. Bd. 39. Nr. 1. S. 10-14.
- BOURDIEU, Pierre. 1985. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid. Akal.
- 1993. *Soziologische Fragen*. Frankfurt a. M. Suhrkamp.
- BRECHT, Bertolt. „Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit“. [1938]. In: <http://www.gleichsatz.de/b-u-t/spdk/brecht2.html>. Stand: 23.6.14, 11.56.
- BRINK, André. 1983. *Writing in a state of siege*. New York. Faber & Faber.

- BROHM, Holger. „Der andere Text. Zum Status von Zensur und Selbstzensur in Franz Fühmanns Trakl-Essay «Vor Feuerschlünden»“. In: Müller, Beate (Hg.). 2003. *Zensur im modernen deutschen Kulturraum*. Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur Bd. 94. Tübingen. Max Niemeyer. S. 181-193.
- BROICH, Ulrich; PFISTER, Manfred (Hg.). 1985. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen. Niemeyer.
- BUTLER, Judith. 1998. *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Berlin. Berlin Verlag.
- „Ruled Out: Vocabularies of the Censor“. In: Post, Robert C. (Hg.). 1998a. *Censorship and Silencing. Practices of Cultural Regulation*. Los Angeles. The Getty Research Institute. S. 247-259.
- CABEDO, Guadalupe María. 2014. „*La madre ausente en la novela femenina de la posguerra española: Pérdida y liberación*“. *Estudio de tres obras de Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité y Ana María Matute*. Bloomington. Palibrio.
- CADENAS, José Juan. „Jugando... Jugando...“. 12.4.1946. In: *ABC*. Sevilla. S. 2.
- CAMPBELL, Federico. 1994. *Infame turba. Entrevistas a pensadores, poetas y novelistas en la España de 1970*. Barcelona. Lumen.
- CANO, José Luis. „Los Abel“. 2/1949. In: *Ínsula*. S. 4-5.
- „Una novela de Ana María Matute“. 9/1964. In: *Ínsula*. S. 8-9.
- CASTROVIEJA, Concha. „Un hombre llamado Jeza“. 11.7.1964. In: *Informaciones*. S. 13.
- CELA, Camilo José. „«Los niños tontos», de Ana María Matute“. 7/1957. In: *Papeles de Son Armadans*. Nr. 16. S. 108.
- CHEUNG, Anne S. Y. 2003. *Self-censorship and the Struggle for Press Freedom in Hong Kong*. Den Haag. Kluwer Law.
- CISQUELLA, Georgina; ERVITI, José Luis; SOROLLA, José A. <sup>2</sup>2002 (1977). *La represión cultural en el franquismo: diez años de censura de libros en el franquismo*. Barcelona. Anagrama.
- COETZEE, John Maxwell. 2008. *Contra la censura. Ensayos sobre la pasión por silenciar*. Barcelona. Random House Mondadori.
- COLL, J. „El tremendismo en la mujer. «Los Abel», siete hermanos“. 18.12.1948. In: *Destino*. Nr. 593. S. 3.
- COLON, Antonio. „El cine en el mundo“. 18.2.1973. In: *ABC*. Sevilla. S. 67.
- CONDE GARGOLLO, Enrique; RÍO CISNEROS, Agustín del (Textauswahl und Zusammenstellung). 1939. *Nuestra tarea: el marxismo y el antimarxismo vistos por José Antonio*. Madrid. Arriba.



- (Textauswahl und Vorbemerkung). 1939a. *José Antonio: Servicio y sacrificio*. Madrid. Afrodisio Aguado.
  - (Hg.). 1942. *Obras completas de José Antonio Primo de Rivera*. Madrid. Ed. Nacional.
  - 1950. *Un recuerdo a Balzac. Genio y figura a través de la Medicina*. Madrid. o. V.
  - 1971. *Cuarenta minutos con Bécquer*. Madrid. El Arte.
- CORNELLÀ-DETRELL, Jordi. 2011. *Literature as a Response to Cultural and Political Repression in Franco's Catalonia*. Woodbridge. Tamesis.
- COTTA PINTO, Rafael. „Ana María Matute: Deseaba el premio pero no lo esperaba“. 15.1.1960. In: *Estafeta Literaria*. S. 14.
- COUFFON, Claude. 1961. „Una joven novelista española: Ana María Matute“. In: *Cuadernos del Congreso por la Libertad de Cultura*. Nr. 51. Paris. S. 52-55.
- CRUSET, José. „Ana María Matute: El descubrimiento de la tristeza“. 7.12.1966. In: *La Vanguardia*. S. 59.
- DETERING, Heinrich. 2002. *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. Göttingen. Wallstein.
- DÍAZ WINECOFF, Janet. 1971. *Ana María Matute*. New York. Twayne.
- Digitalisierter Bestand der Zeitschrift *Destino* der *Biblioteca Nacional de Cataluña*. [o. D.]. In: <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/search/collection/destino/searchterm/1967/field/title/mode/all/conn/and/cosuppress/>. Stand: 2.11.2013, 20.19.
- DOMÉNECH, Ricardo. „«Los soldados lloran de noche», de Ana María Matute“. 5.9.1964. In: *Triunfo*. Nr. 118. S. 64.
- DORIA, Sergi. „No van a darme el Cervantes, aunque me encantaría“. [23.11.2010]. In: <http://www.abc.es/20101122/cultura/darme-cervantes-aunque-encantaria-20101122.html>. Stand: 6.3.2015, 15.12.
- DUNCAN, Bernice G. „Ana María Matute. Los mercaderes: La trampa“. Frühling 1970. In: *Books Abroad*. Bd. 44. Nr. 2. S. 276-277.
- DUQUE, Aquilino. „Los hijos muertos“. 4/1960. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. S. 148-153.
- ECO, Umberto; CARRIÈRE, Jean-Claude. 2010. *Nadie acabará con los libros*. Barcelona. Lumen.
- ECURED. „Ana María Matute Ausejo“. [o. D.]. In: [http://www.ecured.cu/index.php/Ana\\_Mar%C3%ADDa\\_Matute](http://www.ecured.cu/index.php/Ana_Mar%C3%ADDa_Matute). Stand: 23.10.2013, 12.21.

- ELLWOOD, Sheelagh. 1984. *Prietas las filas: Historia de la Falange Española, 1933-1983*. Barcelona. Crítica.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de. „Matute, Ana María: En esta tierra“. 1-6/1956. In: *Revista de Literatura*. S. 186-187.
- 1969, <sup>2</sup>1974. *Las mejores novelas contemporáneas (1945-1949)*. Bd. XI. Barcelona. Planeta.
- ERTELT-VIETH, Astrid. „Tabubrüche als Übergänge zwischen inter- und intrakultureller Kommunikation“. In: Rothe, Matthias; Schröder, Hartmut (Hg.). 2002. *Ritualisierte Tabuverletzungen, Lachkultur und das Karnevaleske*. Frankfurt a. M. Peter Lang. S. 65-78.
- ESTEBAN, Iñaki. „Siempre he estado del lado de los perdedores“. [2.6.2011]. In: <http://www.elcorreo.com/vizcaya/v/20110602/cultura/siempre-estado-lado-perdedores-20110602.html>. Stand: 10.3.15, 19.18.
- ESTRUCH TOBELLÀ, Joan. „Las tres versiones de Luciérnagas, de Ana María Matute“. [11/2014]. In: [https://www.insula.es/sites/default/files/articulos\\_muestra/joanestruchtobella.pdf](https://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/joanestruchtobella.pdf). Stand: 21.5.2018, 11.50.
- EUROPA PRESS. „Ana María Matute da nombre a la instalación. Carabanchel cuenta con una nueva biblioteca, dotada con más de 73.660 ejemplares“. [28.1.2013]. In: <http://www.europapress.es/madrid/noticia-carabanchel-cuenta-nueva-biblioteca-dotada-mas-73660-ejemplares-8000-titulos-multimedia-20130128140858.html>. Stand: 23.10.2013, 11.59.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. „«Pequeño teatro» por Ana María Matute“. 10.4.1955. In: *ABC*. Madrid. S. 35.
- „Una novela de Ana María Matute“. 14.3.1956. In: *La Vanguardia*. S. 8.
- „«Los niños tontos» por Ana María Matute“. 29.9.1957. In: *ABC*. Sevilla. S. 15.
- FERNÁNDEZ-MONTESINOS GURRUCHAGA, Andrea. 2008. *Hijos de vencedores y vencidos: Los sucesos de febrero de 1956 en la Universidad Central*. Master-Arbeit der Fakultät für Geographie und Geschichte. Madrid. Universidad Complutense.
- 2009. „Los primeros pasos del movimiento estudiantil“. In: *Cuadernos del Instituto Antonio de Nebrija*. Bd. 12. Nr. 1. S. 13-31.
- FOUCAULT, Michel. 1981. *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M. Suhrkamp.
- 1993. *Schriften zur Literatur*. Frankfurt a. M. Fischer.

- 1994. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M. Suhrkamp.
  - 2005. *Analytik der Macht*. Frankfurt a. M. Suhrkamp.
  - 2010. *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt a. M. Fischer.
- FRAGA IRIBARNE, Manuel. „El término «opinión pública» es objeto de muchas interpretaciones“. 20.11.1963. In: *Arriba*. S. 23.
- FRANCO SALGADO-ARAUJO, Francisco. 1976. *Mis conversaciones privadas con Franco*. University of Michigan. GeoPlaneta.
- FREUD, Sigmund. 1986. *Totem und Tabu*. Frankfurt a. M. Fischer.
- FUCHS, Martin. „Übersetzen und Übersetzt-Werden. Plädoyer für eine interaktionsanalytische Reflexion“. In: Bachmann-Medick, Doris (Hg.). 1997. *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*. Bd. 12. Berlin. Erich Schmidt. S. 308-328.
- GALÁN, Diego. „El cine aún espera a Matute“. [27.6.2014]. In:  
[http://cultura.elpais.com/cultura/2014/06/26/actualidad/1403792114\\_617063.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/06/26/actualidad/1403792114_617063.html).  
 Stand: 30.6.14, 11.55.
- GALDONA PÉREZ, Rosa I. 2001. *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*. Estudios y ensayos Bd. 9. Santa Cruz de Tenerife. Universidad de la Laguna.
- GALLOFRÉ I VIRGILI, María Josepa. 1991. *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Barcelona. Publicacions de L'Abadia de Montserrat.
- GARCÍA SÁNCHEZ-MARÍN, Faustino. 1954. *Humanismo natural y humanismo cristiano*. Madrid. Ed. Nacional.
- 1954a. *El intelectual católico*. Madrid. Ateneo.
  - Oromí, Miguel. 1955. *La Filosofía escolástica y el intelectual católico*. Madrid. Ed. Nacional.
  - Oromí, Miguel. 1957. *Unamuno y un siglo. Agonías intelectuales*. o. O. Pylsa.
- GARRIDO, Ernesto. „La noche de los cuchillos largos“. 3.10.1976. In: *El País Semanal*. S. 11-14.
- GAVIÑA, Susana. „La Biblia es un maravilloso libro de aventuras“. 22.4.2011. In: *ABC*. Sevilla. S. 88.
- GAZARIAN-GAUTIER, Marie-Lise. 1997. *La voz del silencio*. Madrid. Espasa Calpe.
- GENETTE, Gérard. 1993. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aesthetica Bd. 683. Frankfurt a. M. Suhrkamp.

- GICH, Juan. „«Los Abel», primera novela“. 1-2/1949. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nr. 7. S. 219-220.
- GIRARD, René. 1985. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona. Anagrama.
- GONZÁLEZ MENÉNDEZ-REIGADA, Albino. 2003. *Catecismo patriótico español*. Barcelona. Península.
- GONZÁLEZ-RUANO, César. „Una tarde con Ana María Matute“. 1954. In: *Correo Literario*. Nr. 7. o. S.
- GOYTISOLO, Juan. 1982. *El furgón de cola*. Barcelona. Seix Barral.
- „Celebración de Ana María Matute“. [23.11.2011]. In: [http://elpais.com/diario/2011/11/23/cultura/1322002803\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/11/23/cultura/1322002803_850215.html). Stand: 13.1.2014, 11.41.
- GRACIA IFACH, María de. „Los niños tontos“. 5/1957. In: *Ínsula*. S. 7.
- GRÉSILLON, Almuth. 1999. *Literarische Handschriften. Einführung in die «critique génétique»*. Bern. Peter Lang.
- GRICE, Herbert Paul. „Logic and Conversation“. In: Cole, Peter; Morgan, Jerry L. (Hg.). 1975. *Syntax and Semantics. Speech Acts*. Bd. 3. San Diego, California. Academic Press. S. 41-58.
- GUARNER, José Luis. „Las dudas de Ana María Matute“. 15.11.1969. In: *Destino*. Nr. 1676. S. 62.
- GUBERN, Román. 1981. *La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona. Península.
- GUGGENBÜHL, Christoph. 1996. *Zensur und Pressefreiheit. Kommunikationskontrolle in Zürich an der Wende zum 19. Jahrhundert*. Zürich. Chronos.
- GUILLERMO, Edenia; HERNÁNDEZ, Juana Amelia. 1971. *La novelística española de los 60*. New York. Eliseo Torres & Son.
- HARASZTI, Miklós. 1988. *The Velvet Prison: Artists under State Socialism*. London. I. B. Tauris.
- HARO TECGLÉN, Eduardo. „La primera novela de Ana María Matute“. 23.12.1948. In: *Informaciones*. S. 5.
- HERAS, Antonio de las. „Ana María“. 9.1.1969. In: *ABC*. Madrid. S. 91.
- HERRERO-OLAIZOLA, Alejandro. 2007. *The censorship files. Latin American writers and Franco's Spain*. Albany. State University of New York Press.

- HIDALGO MADERO MÓSTOLES, Francisco. „Sobre la columna Libertad-López Tienda“. [o. D.].  
In: <http://www.sbhac.net/Republica/Fuerzas/EPR/EprB/ColumnaLT.htm>. Stand: 13.1.2016, 14.23.
- HOBOHM, Hans-Christoph. „Der Diskurs der Zensur. Zur Analyse literarischer Zensur am Beispiel der Romanzensur in Paris um 1737“. In: Berger, Günter (Hg.). 1986. *Zur Geschichte von Buch und Leser im Frankreich des Ancien Régime. Beiträge zu einer empirischen Rezeptionsforschung*. Romanistik. Rheinfelden. Schäuble. S. 53-67.
- 1992. *Roman und Zensur zu Beginn der Moderne. Vermessung eines sozio-poetischen Raumes, Paris 1730-1744*. Studien zur Historischen Sozialwissenschaft Bd. 19. Frankfurt a. M., New York. Campus.
- HOLTHUIS, Susanne. 1993. *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Stauffenburg Colloquien. Tübingen. Stauffenburg.
- HORN, Christine. 1993. „Irrgarten. Über Zensur und Staatssicherheit“. In: Arnold, Heinz Ludwig. *Text und Kritik. Feinderklärung Literatur und Staatssicherheitsdienst*. Oktober 1993. Nr. 120. München. edition text + kritik. S. 36-47.
- HOYOS, Antonio de. 1954. *Ocho novelistas actuales*. Murcia. Aula de Cultura.
- HUERTAS, Rafael. 1996. „La «Psico-Biología del Marxismo» como categoría antropológica en el ideario fascista español“. In: *Llull*. Bd. 19. S. 111-130.
- IGLESIAS LAGUNA, Antonio. 1964. *Esperanza de la carne*. Toledo. Gómez Menor.
- 1966. *Dios en el Retiro*. Madrid. Alfaguara.
- 1966a. *Shólojov, política y literatura*. Madrid. Punta Europa.
- 1969. *Treinta años de novela española (1938-1968)*. Los tres Dados Bd. I. Madrid. Prensa Española.
- 1969a. *La India, con vacas y sin ingleses*. Barcelona. Taber.
- 1970. *Cancionero de ausencias*. Madrid. Arbolé.
- „«La madama» de Concha Alós“. 4.6.1970. In: *ABC*. Madrid. S. 116.
- 1972. *Ser hombre*. Barcelona. Noguer.
- 1972a. *Sostenes para la guerra*. Barcelona. Planeta.
- 1972b. *¿Por qué no se traduce la literatura española?*. Barcelona. Planeta.
- 1972c. *Literatura de España día a día 1970-1971*. Madrid. Ed. Nacional.
- „Moral con chocolate“. 18.7.1972. In: *ABC*. Madrid. S. 83.
- INSTITUTO NACIONAL DEL LIBRO ESPAÑOL. 1973. *Quién es quién en las letras españolas*. Madrid. Castilla.

- J. C. „«Los soldados lloran de noche», por Ana María Matute“. 20.5.1964. In: *ABC*. Sevilla. S. 44.
- JACOB, Joachim; NICKLAS, Pascal. „Der Palimpsest und seine Lesarten“. In: Jacob, Joachim; Nicklas, Pascal (Hg.). 2004. *Palimpseste. Zur Erinnerung an Norbert Altenhofer*. Heidelberg. Universitätsverlag Winter. S. 7-30.
- JÄGER, Siegfried. 1993. *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*. DISS-Studien. Duisburg. Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung.
- JONES, Margaret. 1967. „Antipathetic fallacy: The hostile world of Ana María Matute's novels“. In: *Kentucky Foreign Language Quarterly*. Lexington. University of Kentucky. Bd. 13. S. 5-16.
- 1970. *The literary world of Ana María Matute*. Lexington. University Press of Kentucky.
- K-62. „The censor speaks – «I, the censor»“. In: Schöpflin, George (Hg.). 1983. *Censorship and political communication. Examples from Eastern Europe*. New York. St. Martin's Press. S. 102-112.
- KAISER, Gerhard; KITTLER, Friedrich A. (Hg.). 1978. *Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller*. Göttingen. Vandenhoeck & Ruprecht.
- KANZOG, Klaus. „Zensur, literarische“. In: Merker, Paul; Stammer, Wolfgang; Kanzog, Klaus (Hg.). 1984. *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 4. Berlin, New York. De Gruyter. S. 998-1049.
- KIŠ, Danilo. 1986. „Censorship/self-censorship“. In: *Index on Censorship*. Heft 1. Online: <http://ioc.sagepub.com/content/15/1/43>. Stand: 21.11.2014, 12.56.
- KNETSCH, Gabriele. 1999. *Die Waffen der Kreativen. Bücherzensur und Umgehungsstrategien im Franquismus (1939-1975)*. Frankfurt a. M. Vervuert.
- KNUTH, Rebecca. 2003. *Libricide: The regime-sponsored destruction of books and libraries in the twentieth century*. Westport. Praeger.
- KOJOUHAROVA, Stefka Vassileva. „La difícil ubicación de Ana María Matute en la narrativa española de postguerra“. In: Redondo Goicoechea, Alicia (Koord.). 1994. *Compás de Letras*. Nr. 4. Madrid. Universidad Complutense. S. 39-54.
- KONITZER, Werner. „Tabuisieren und Metaphorisieren. Vorüberlegungen zu einer Theorie des Öffentlichen“. In: Rothe, Matthias; Schröder, Hartmut (Hg.). 2002. *Ritualisierte Tabuverletzungen, Lachkultur und das Karnevaleske*. Frankfurt a. M. Peter Lang. S. 51-64.

- LACHMANN, Renate (Hg.). 1982. *Dialogizität. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*. Reihe A Bd. 1. München. Wilhelm Fink.
- „Ebenen des Intertextualitätsbegriffs“. In: Stierle, Karlheinz; Warning Rainer (Hg.). 1984. *Das Gespräch*. München. Wilhelm Fink. S. 113-138.
- LARRA, Mariano José de. 1843. *Obras completas de Fígaro*. Bd. 1. Madrid. Yenes.
- 1857. *Obras completas de Fígaro*. Bd. 1. Paris. Imprenta E. Thunot. Librería Baudry.
- LARRAZ, Fernando. 2014. *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*. Trea. Gijón.
- LEFEVERE, André. 1992. *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*. New York. Routledge.
- LEVINE, Michael G. 1994. *Writing through repression*. Baltimore, London. John Hopkins University Press.
- LINDBLOM, Charles E. 1965. *The Intelligence of Democracy*. New York. The Free Press.
- LOSADA CASTRO, Basilio. „Literatura gallega y censura franquista“. In: Abellán, Manuel L. (Hg.). 1987. *Censura y literatura peninsulares*. Diálogos Hispánicos de Amsterdam Bd. 5. Amsterdam. Rodopi. S. 57-63.
- LOSEFF, Lev. 1984. *On the beneficence of censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature*. Arbeiten und Texte zur Slawistik Bd. 31. München. Otto Sagner.
- MANEGAT, Julio. „«Los niños tontos» de Ana María Matute“. 18.6.1957. In: *El Noticiero Universal*. S. 3.
- „«Los hijos muertos», de Ana María Matute“. 30.12.1958. In: *El Noticiero Universal*. S. 3.
- MARCO, Joaquín. „El fin de una trilogía. «Los Mercaderes», de Ana María Matute“. 27.9.1969. In: *Destino*. Nr. 1669. S. 24.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María. „Entrevista con Ana María Matute“. 3/1960. In: *Ínsula*. Nr. 160. S. 4.
- 1985. *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*. Madrid. Castalia.
- MARTÍNEZ-MICHEL, Paula. 2003. *Censura y represión intelectual en la España franquista. El caso Alfonso Sastre*. Guipúzcoa. Hondarribia.
- MAS, José. „Introducción“. In: Matute, Ana María. 2001. *Fiesta al Noroeste*. Madrid. Cátedra. S. 11-70.
- MASOLIVER, Juan Ramón. „La respuesta de Ana María Matute“. 12.12.1954. In: *La Vanguardia*. S. 16.

- „El IV Premio de la Crítica. El de novela lo obtuvo «Los hijos muertos», de la escritora barcelonesa Ana M<sup>a</sup> Matute“. 7.4.1959. In: *La Vanguardia*. S. 8.
- MASSIP, José María. „El 12 de octubre será desde ahora una festividad española en Estados Unidos“. 8.10.1964. In: *ABC*. Madrid. S. 31.
- MATUTE, Ana María. „El chico de al lado“. 31.5.1947. In: *Destino*. Nr. 515. S. 15-16.
- „Sombras“. 3.4.1948. In: *Destino*. Nr. 556. S. 21.
- „Mentiras“. 28.8.1948. In: *Destino*. Nr. 577. S. 24.
- „Autocrítica de «Fiesta al Noroeste»“. 5/1952. In: *Correo Literario*. Madrid. S. 5.
- 1963. *Plaignez les loups*. Du monde entier. Paris. Gallimard.
- 1963a. *Les soldats pleurent la nuit*. Paris. Stock.
- 1965. *The lost children*. New York. MacMillan Publisher.
- 1965a. *Nachts weinen die Soldaten*. Stuttgart. Deutsche Verlags-Anstalt.
- „A Wounded Generation“. 29.11.1965. In: *The Nation*. New York. S. 420-424.
- „Matute, Ana María“. In: 1966. *El autor enjuicia su obra*. Crítica de las Artes. Madrid. Ed. Nacional. S. 141-151.
- 1967. „Autobiographies-Autobiografía“. In: *Artes Hispánicas*. Bd. 1. Nr. 2. New York. S. 51-53.
- 1970. *La trappe*. Paris. Stock.
- 1971. *Die Zeit verlieren*. Stuttgart. Deutsche Verlags-Anstalt.
- „Prólogo“. In: Torres-Casana, José María (Hg.). 1973. *Hans Christian Andersen: La sombra y otros cuentos*. Madrid. Alianza. o. S.
- „Prólogo“. In: Torres-Casana, José María (Hg.). 1973a. *Hans Christian Andersen: El bebé y el niño*. o. O. Nauta. o. S.
- „En el bosque“. [18.1.1998]. In:  
[http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso\\_Ingreso\\_Ana\\_Maria\\_Matute.pdf](http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Ana_Maria_Matute.pdf). Stand:  
26.5.2018, 12.00.
- „Yo tenía once años cuando empezó la guerra“. In: Caso, Ángeles. 2006. *Un largo silencio*. Barcelona. Planeta. S. 217-222.
- „La Literatura ha sido el faro salvador de muchas de mis tormentas“. [25.6.2014]. In:  
[http://www.abc.es/cultura/libros/20140625/abci-matute-literatura-sido-faro-](http://www.abc.es/cultura/libros/20140625/abci-matute-literatura-sido-faro-201406251113.html)  
201406251113.html. Stand: 7.7.2014, 12.01.
- MCMAHON, Dorothy. „Los soldados lloran de noche“. Frühling 1965. In: *Books Abroad*. Bd. 39. Nr. 2. S. 197.
- MEREU, Italo. 2003. *Historia de la intolerancia en Europa*. Barcelona. Paidós Ibérica.



- MONEGAL, F. „Ana María Matute, multipremiada“. 27.12.1973. In: *La Vanguardia*. S. 49.
- MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía. 2006. „La narrativa de Carmen Kurtz: compromiso y denuncia de la condición social de la mujer española de posguerra“. In: *Arbor*. Bd. 182. Nr. 719. S. 407-415.
- 2010. *Discurso de autora, género y censura en la narrativa española de posguerra*. Madrid. Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- MORA, Rosa. „Escribo para ser libre“. [20.1.2001]. In:  
[http://elpais.com/diario/2001/01/20/cultura/979945222\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/01/20/cultura/979945222_850215.html). Stand:  
 8.11.2013, 18.00.
- „Si ganara el Cervantes daría saltos“. [16.11.2010]. In:  
[http://elpais.com/diario/2010/11/16/cultura/1289862001\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/11/16/cultura/1289862001_850215.html). Stand:  
 22.10.2013, 14.23.
- MORAÑA, Mabel. 1979. „Ideología y autocensura en la producción literaria: El caso de la lírica uruguaya en cinco años de dictadura (1973-1978)“. In: *Iberoamericana. Lateinamerika – Spanien – Portugal*. Nr. 3. Heft 8. Frankfurt a. M. Vervuert. S. 3-21.
- MORET, Xavier. 2002. *Tiempo de editores*. Barcelona. Destino.
- MORRISON, Toni. „Nobel Lecture“. [7.12.1993.]. In:  
[http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1993/morrison-lecture.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1993/morrison-lecture.html). Stand: 29.9.2014, 13.34.
- NÁCAR FÚSTER, Eloíno; COLUNGA CUETO, Alberto (Hg.). 1944. *La Sagrada Biblia*. In:  
<http://juanstraubinger.blogspot.com.es/2014/10/descargar-gratis-la-biblia-nacar.html>.  
 Stand: 4.4.2017, 22.35.
- NDOUR, Georgette Thioume. „El tratamiento del tiempo en el cuento de la década del cincuenta en España. Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet“. [2010]. In:  
<http://eprints.ucm.es/12420/?iframe=true&width=80%&height=80%>. Stand:  
 22.5.2018, 11.00.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg. 1991. *Macht und Ohnmacht der Zensur: Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*. Stuttgart. Metzler.
- NIÑO MÁS, María Isabel. 1952. „Proyecto para unas normas de catalogación de obras musicales“. In: *Congreso Ibero-Americano de Archivos, Bibliotecas y Propiedad Intelectual*. Bd. 1. Madrid. o. S.
- „El Gabinete de Lectura Santa Teresa de Jesús al servicio de los niños“. November 1958. In: *El libro español*. Madrid. S. 595-598.

- 1966. „Breve reseña histórica de la Sección de Música y Archivo de la Palabra Hablada“. In: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Muecos*. Bd. 73. Madrid. Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios. S. 133-157.
- NOELLE-NEUMANN, Elisabeth. 1995. *La espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social*. Barcelona. Paidós Ibérica.
- NORA, Eugenio de. 1963, <sup>2</sup>1970. *La novela española contemporánea*. Bd. III. Madrid. Gredos.
- „Los mercaderes (Notas de una relectura)“. In: Redondo Goicoechea, Alicia (Koord.). 1994. *Compás de Letras*. Nr. 4. Madrid. Universidad Complutense. S. 123-137.
- NÚÑEZ, Antonio. „Encuentro con Ana María Matute“. 2/1965. In: *Ínsula*. Nr. 219. Madrid. S. 7.
- NYSTRÖM, Esbjörn. 2005. *Libretto im Progress: Brechts und Weills Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony aus textgeschichtlicher Sicht*. Bern. Peter Lang.
- O'BYRNE, Patricia. 1999. „Spanish Women Novelists and the Censor (1945-1965)“. In: *Letras Femeninas*. Bd. 25. Nr. 1-2. Lincoln, Nebraska. University of Nebraska. S. 199-212.
- ORDÓÑEZ, Marcos. 2007. *Ronda del Gijón. Una época de la historia de España*. Madrid. Santillana.
- ORTUÑO ORTÍN, María Paz. „Presentación“. In: Matute, Ana María. 2010. *La puerta de la luna*. Barcelona. Destino. S. 7-14.
- OTTO, Ulla. 1968. *Die literarische Zensur als Problem der Soziologie der Politik*. Stuttgart. Ferdinand Enke.
- PABLO MUÑOZ, José de. 1942. *Aquellas banderas de Aragón*. Valencia. Tip. J. Bernés.
- PANERO, Leopoldo. „Con un temblor antiguo y nuevo“. 25.4.1959. In: *Blanco y Negro*. S. 97-98.
- PANIAGUA, Antonio. „Adiós a la escritora con mirada de niña“. [26.6.2014]. In: <http://www.lasprovincias.es/alicante/201406/26/adios-escritora-mirada-nina-20140626010432-v.html>. Stand: 2.7.14, 13.14.
- PÁNIKER, Salvador. 1966. *Conversaciones en Cataluña*. Barcelona. Kairós.
- PATTERSON, Annabel. 1984. *Censorship and Interpretation. The conditions of writing and reading in Early Modern England*. Madison. The University of Wisconsin Press.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. 2000. *Manual de literatura española*. Bd. XIII. Pamplona. Cénlit.
- PÉREZ SILVESTRE, Òscar. 2011. „L'ambició d'Aleix i la censura: història de l'expedient 3322/59“. In: *Ítaca. Revista de Filología*. Nr. 2. Alicante. Universidad de Alicante. S. 205-239.

- PINTA LLORENTE, Miguel de la. 1932. *La «Confesión» del maestro Martín Martínez de Cantalapiedra: aportaciones inéditas para la cultura española en el siglo XVI*. Madrid. Hilarión Eslava.
- 1933. „Una investigación inquisitorial sobre Pedro Ramus en Salamanca: apuntes inéditos para un capítulo de la historia del Humanismo español“. In: *Religión y Cultura*. Bd. 24. Madrid. Monasterio de El Escorial. o. S.
  - 1935. *Procesos inquisitoriales contra los catedráticos hebraístas de Salamanca: Gaspar de Grajal, Martínez de Cantalapiedra y Fray Luis de León*. Madrid. El Escorial.
  - 1936. *Investigaciones inquisitoriales contra el biblista español Gaspar de Grajal: notas inéditas para el estudio de la cultura española en el siglo XVI*. Madrid. Cruz y Raya.
  - TOVAR, Antonio. 1941. *Procesos inquisitoriales contra Francisco Sánchez de las Brozas*. Madrid. CSIC. Instituto Antonio de Nebrija.
  - 1942. *Causa criminal contra el biblista Alonso Gudiel, catedrático de la Universidad de Osuna*. Madrid. Instituto Jerónimo Zurita.
  - „«Maestros modernos de la cultura: Don Luis Araújo Costa»“. 8.8.1942. In: *ABC*. Madrid. S. 11.
  - 1943. „El testamento del Doctor Juan de Vergara y algunas referencias sobre su Erasismo“. In: *La Ciudad de Dios*. El Escorial. o. S.
  - 1945. *El erasmismo de Juan de Vergara y otras interpretaciones*. Madrid. Gráf. Sánchez.
  - 1948. „Orígenes y organización del Santo Oficio en Portugal“. In: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Bd. 54. Madrid. S. 73-102.
  - 1948a. *Erudición y humanismo*. Madrid. Gráf. Sánchez.
  - 1949. *Las cárceles inquisitoriales españoles*. Madrid. o. V.
  - 1950. „Contribuciones eruditas modernas sobre Fray Luis de León y autógrafos del poeta agustino“. In: *Archivo Agustiniano*. Bd. 44. Madrid. S. 293-326.
  - 1951. „Tratado diplomático de don Francisco Antonio Diez de Cabrera“. In: *Revista de Estudios Políticos*. Nr. 54. Instituto de Estudios Políticos. o. S.
  - 1952. „En torno a la Inquisición aragonesa“. In: *Revista de Estudios Políticos*. Nr. 65. Madrid. S. 85-110.
  - 1953. *La inquisición española y los problemas de la cultura y de la intolerancia*. Bd. 1. Madrid. Cultura Hispánica.
  - 1956. *Estudio y polémicas sobre Fray Luis de León*. Madrid. CSIC. Escuela de Historia Moderna.

- 1958. *La inquisición española y los problemas de la cultura y de la intolerancia (Aportaciones inéditas para el estudio de la cultura y del sentimiento religioso en España)*. Bd. 2. Madrid. Cultura Hispánica.
  - „Problemas de la cultura española“. 5.3.1958. In: *ABC*. Madrid. S. 27.
  - PALACIO Y DE PALACIO, José María de. 1964. *Procesos inquisitoriales contra la familia judía de Juan Luis Vives*. Madrid. CSIC. Instituto Arias Montano.
  - 1966. *Crítica y humanismo*. Madrid. Archivo Agustiniiano.
  - „En torno a la juventud“. 6.12.1966. In: *ABC*. Madrid. S. 29.
  - 1979. *Humanismo, Inquisición*. Madrid. Archivo Agustiniiano.
- PITA, Elena. „Ana María Matute“. [1998]. In:  
<http://www.elmundo.es/magazine/num113/textos/entrevista.html>. Stand: 26.10.2013, 13.57.
- PIZER, Donald. „Self-Censorship and Textual Editing“. In: McGann, Jerome (Hg.). 1985. *Textual criticism and literary interpretation*. Chicago, London. University of Chicago Press. S. 144-161.
- PLACHTA, Bodo. 1994. *Damnatur – Toleratur – Admittitur. Studien und Dokumente zur literarischen Zensur im 18. Jahrhundert*. Tübingen. Max Niemeyer.
- 2006. *Zensur*. Reclams Universal-Bibliothek Bd. 17660. Stuttgart. Philipp Reclam jun.
- POHL, Burkhard. 2003. *Bücher ohne Grenzen. Der Verlag Seix Barral und die Vermittlung lateinamerikanischer Erzählliteratur im Spanien des Franquismus*. Frankfurt a. M. Vervuert.
- POLENZ, Peter von. 1988. *Deutsche Satzsemantik. Grundbegriffe des Zwischen-den-Zeilen-Lesens*. Berlin, New York. De Gruyter.
- PORTOLÉS, José. 2016. *La censura de la palabra. Estudio de pragmática y análisis del discurso*. Valencia. Universitat de València.
- POZUELO Y VANCOS, José María. „Ana María Matute en su paraíso inhabitado“. [30.6.2014]. In:  
<http://www.abc.es/cultura/cultural/20140630/abci-maria-matute-obituario-201406301651.html>. Stand: 7.7.14, 10.57.
- QUASIMODO, Salvatore. 1961. *Tutte le poesie*. Milano. Arnoldo Mondadori.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia. 2000. *Ana María Matute*. Biblioteca de Mujeres Bd. 19. Madrid. del Orto.
- Represura – Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicada al libro*. In: <http://www.represura.es/index.html>. Stand: 23.4.18, 10.50.

- RIAÑO, Peio H. „Matute, la «inmoral»“. [27.11.2010]. In:  
<http://www.publico.es/culturas/matute-inmoral.html>. Stand: 2.4.2015, 11.15.
- „Censores contra escritores“. [11.4.2012]. In:  
<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2012/04/11/pagina-4/89213411/pdf.html?search=conde%20delibes>. Stand: 23.1.2014, 12.43.
- RIFFATERRE, Michael. 1980. *Semiotics of Poetry*. London. Methuen.
- ROBERTS, Gemma. 1973. *Temas existenciales en la novela española de Postguerra*. Madrid. Gredos.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana. „Del lugar y del tiempo de Ana María Matute“. In: 2011. Ausst.Kat. *La palabra mágica de Ana María Matute. Premio Cervantes 2010*. Alcalá de Henares. Universidad Alcalá de Henares. S. 27-42.
- ROJAS CLAROS, Francisco. 2013. *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*. Alicante. Universidad de Alicante.
- ROMÁ, Rosa. 1971. *Ana María Matute*. Madrid. Epesa.
- ROMERO, Luis. „Ana María Matute frente a sus personajes“. 18.7.1964. In: *Destino*. Nr. 1406. S. 40.
- ROTHENBURG, Anja. 2008. „*Luciérnagas* und *En esta tierra* – Ana María Matute und die Zensur im Franquismus. Ein Beispiel der literarischen Strategien zur Umgehung der franquistischen Zensur der 50er Jahre“. Magister-Arbeit des Fachbereichs Spanische Philologie. Berlin. Freie Universität von Berlin.
- RUIZ, Jesús. „«Los hijos muertos», de Ana María Matute“. 3.1.1959. In: *Garbo*. Bd. 1. Nr. 303. S. 29.
- RUIZ BAUTISTA, Eduardo. 2005. *Los señores del libro: propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo*. Gijón. Trea.
- (Koord.). 2008. *Tiempo de censura – La represión editorial durante el franquismo*. Gijón. Trea.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. „Ana María Matute. «Pequeño teatro»“. 1955. In: *Panorama Literario*. Bd. II. Madrid. El Griffon. S. 122-127.
- SÁNCHEZ REBOREDO, José. 1988. *Palabras tachadas. Retórica contra censura*. Alicante. Instituto de Estudios «Juan Gil-Albert».
- SANTOS, Dámaso. „La trampa“. 5.11.1969. In: *Pueblo*. S. 27-28.
- „*Luciérnagas* y el secreto lance de Ana María Matute. Entre el primado y la descalificación“. In: Redondo Goicoechea, Alicia (Koord.). 1994. *Compás de Letras*. Nr. 4. Madrid. Universidad Complutense. S. 167-180.

- SANTOS RIBEIRO, Lilian Adriane dos. „Luciérnagas en caminos de piedras: las voces femeninas como alternativa de transgresión“. [2014]. In: <http://repositorio.ual.es/bitstream/handle/10835/4986/Dos%20Santos%20Ribeiro.pdf?sequence=1>. Stand: 22.5.2018, 9.54.
- SANTOYO, Julio César. 1996. *El delito de traducir*. León. Universidad de León. Secretariado de Publicaciones.
- SCHEIBE, Siegfried. „Zu einigen Grundprinzipien einer historisch-kritischen Ausgabe“. In: Martens, Gunter; Zeller, Hans (Hg.). 1971. *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*. München. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. S. 1-44.
- SCHELLING, Thomas C. 1980. *The Strategy of Conflict*. Cambridge, London. Harvard University Press.
- SCHMOLLING, Regine. 1990. *Literatur der Sieger. Der spanische Bürgerkriegsroman im gesellschaftlichen Kontext des frühen Franquismus (1939-1943)*. Frankfurt a. M. Vervuert.
- SCHRÖDER, Hartmut. „Zur Kulturspezifik von Tabus“. In: Benthien, Claudia; Gutjahr, Ortrud (Hg.). 2008. *Interkulturalität und Gender-Spezifität von Tabus*. München. Wilhelm Fink. S. 51-70.
- SCHWARTZ, Kessel. 1968. „Posibilismo and Imposibilismo. The Buero Vallejo-Sastre Polemic“. In: *Revista Hispánica Moderna*. Bd. 34. Nr. 1-2. S. 436-445.
- SCOTT DOYLE, Michael. 1985. „Entrevista con Ana María Matute: Recuperar otra vez cierta inocencia“. In: *Anales de la literatura española contemporánea*. Bd. 10. Nr. 1-3. Lincoln, Nebraska. S. 237-247.
- SINOVA, Justino. 1989. *La censura de Prensa durante el franquismo (1936-1951)*. Madrid. Espasa Calpe.
- SOBEJANO, Gonzalo. 1975. *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*. Madrid. Prensa Española.
- SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio. „La novela española actual. Tentativa de entendimiento“. Januar-April 1967. In: *Revista Hispánica Moderna*. Bd. 33. Nr. 1-2. S. 89-108.
- Handschriftliche Notiz unter dem Prolog in: 1972. *¿Por qué no se traduce la literatura española?*. Barcelona. Planeta. Das Exemplar ist Bestandteil des gestifteten Nachlasses Soldevila-Durantes, einsehbar in der *Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu* in Valencia.
- SOPENA, Mireia. 2013. „«Con vigilante espíritu crítico». Els censors en les traduccions assagístiques d'Edicions 62“. In: *Quaderns. Revista de Traducció*. Nr. 20. S. 147-161.

- SORDO, Enrique. „«Los niños tontos». Cuentos de Ana María Matute“. 22/28.6.1957. In: *Revista de Actualidades, Artes y Letras*. Bd. 4. Nr. 271. S. 14.
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa. „Espacio urbano y Guerra Civil en Luciérnagas de Ana María Matute“. [2012]. In: [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/25634/1/ALE\\_24\\_18.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/25634/1/ALE_24_18.pdf). Stand: 5.5.2018, 22.30.
- „La Barcelona roja en Luciérnagas de Ana María Matute“. In: Sotelo Vázquez, Marisa (Hg.). 2016. *Barcelona, ciudad de novela*. Barcelona. Universitat de Barcelona. S. 49-64.
- SPIES, Bernhard (Hg.). 1994. *Erwin Rotermund. Artistik und Engagement: Aufsätze zur deutschen Literatur*. Würzburg. Königshausen & Neumann.
- TAMAMES, Ramón. 1988. *La República; La Era de Franco*. Historia de España Bd. 7. Madrid. Alianza.
- TIBÓN, Gutierre. 1956. *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*. México. Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana.
- TORREALDAI, Joan Mari. 1998. *La censura de Franco y los escritores vascos del 98*. San Sebastián. Tolosa Hiribidea.
- TORRES, Laura G. „Ana María Matute, la «niña asombrada» de la posguerra“. [24.11.2010]. In: <http://www.rtve.es/noticias/20101124/ana-maria-matute-nina-asombrada-posguerra/374438.shtml>. Stand: 23.10.2013, 11.42.
- TORRES, Luis. „Concesión de los Premios de la Crítica“. 7.4.1959. In: *ABC*. Madrid. S. 43.
- TORRES RÍOSECO, Arturo. „Tres novelistas españoles de hoy“. Januar-Oktober 1965. In: *Revista Hispánica Moderna*. Bd. 31. Nr. 1-4. S. 418-424.
- TOVAR, Antonio. „Ni un día sin línea“. 13.6.1964. In: *Gaceta Ilustrada*. S. 42-43.
- TRACE, Forschungsprojekt der Universität León. In: <http://trace.unileon.es/difusion/publicaciones/>. Stand: 5.5.2018, 23.18.
- TRENAS, Pilar. „Ana María Matute“. 1992. In: „Semblanza“. Madrid. T.V.E. Ausgestrahlt am 8.2.1992.
- TUSQUETS, Esther. „A modo de prólogo“. In: Matute, Ana María. 2010. *Luciérnagas*. Barcelona. Backlist. S. 5-8.
- UMBRAI, Francisco. 1984. *Trilogía de Madrid*. Barcelona. Planeta.
- URTEIL DES SPANISCHEN VERFASSUNGSGERICHTS Nr. 52/1983. [17.6.1983]. In: <http://hj.tribunalconstitucional.es/it/Resolucion/Show/180>. Stand: 5.4.2018, 21.16.

- VADILLO BUENFIL, Carlos. „Tumbos en el vacío: «Luciérnagas» de Ana María Matute, una novela del «aprender del parecer»“. [2009]. In:  
[https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/39795506/07\\_Morphemic\\_analyses\\_of\\_Hindi\\_pronominals\\_romaina.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1525470611&Signature=Wdb1Rlp1DA6HI4vS4%2Fne4XcY6kw%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DMorphemic\\_and\\_Semantic\\_boeAnalyses\\_of\\_Hindi.pdf#page=55](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/39795506/07_Morphemic_analyses_of_Hindi_pronominals_romaina.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1525470611&Signature=Wdb1Rlp1DA6HI4vS4%2Fne4XcY6kw%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DMorphemic_and_Semantic_boeAnalyses_of_Hindi.pdf#page=55). Stand: 5.5.2018, 22.50.
- VALENCIA, Antonio. „«Pequeño teatro», de Ana María Matute“. 6.3.1955. In: *Arriba*. S. 25.
- „Una novelista en sus trece“. 2.11.1969. In: *Arriba*. S. 3.
- VAN DIJK, Teun A. 1999. *Ideología. Una aproximación multidisciplinarias*. Barcelona. Gedisa.
- „VIAJE AL CENTRO DE LA CENSURA 1939-1975“. 1985. In: *Cambio 16*. Madrid.
- VILANOVA, Antonio. „En esta tierra“. 28.1.1956. In: *Destino*. Nr. 964. S. 30.
- „Los niños tontos“. 8.6.1957. In: *Destino*. Nr. 1035. S. 35.
- „Los hijos muertos“. 28.2.1959. In: *Destino*. Nr. 1125. S. 29-30.
- „Los éxitos internacionales de Ana María Matute“. 11.6.1963. In: *Destino*. Nr. 1336. S. 49.
- 1995. *Novela y sociedad en la España de la posguerra*. Palabra crítica Bd. 19. Barcelona. Lumen.
- VILA-SANJUÁN, Sergio. „Avance editorial. Querido Delibes, querido Vergés“. [16.10.2002]. In:  
<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2002/10/16/pagina-11/33998059/pdf.html?search=delibes%20verges>. Stand: 8.11.2013, 15.00.
- VILLANUEVA, Darío. 1971-1973. „El tema infantil en las narraciones de Ana María Matute“. In: *Miscellanea de Studi Ispanici*. Nr. 24. Università di Pisa. S. 387-417.
- VINYES, Ricard. „La psiquiatriització de la dissidència durant el Franquisme i les seves conseqüències pràctiques“. In: Batlló Ortiz, Josep et al. (Koord.). 2003. *Actes de la VII Trobada d'Història de la Ciència i de la Tècnica*. Barcelona. IEC. S. 79-86.
- WALTHER, Joachim. „Machtwort und Gegenwort“. In: Kratschmer, Edwin (Hg.). 1997. *Literatur und Diktatur*. Jena. Collegium Europaeum Jenense. S. 105-115.
- WIKIPEDIA-EINTRAG zum *Premio Fastenrath*. In:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Premio\\_Fastenrath](https://es.wikipedia.org/wiki/Premio_Fastenrath). Stand: 14.2.15, 11.49.
- YLLÁN CALDERÓN, Esperanza. 2006. *El franquismo*. Madrid. Marenostrom.
- ZAMARRIEGO, Tomás. 1964. *Enciclopedia de Orientación Bibliográfica*. Barcelona. Juan Flors. Bd. 4.



### 9.3 Zeitungs- und Zeitschriftenartikel ohne Angabe des Autors<sup>1</sup>

#### ABC Madrid und Sevilla:

- „Expedientes de Recompensas“. 21.11.1926. In: *ABC*. Madrid. S. 15.
- „Los nuevos Oficiales de Ingenieros“. 9.7.1927. In: *ABC*. Madrid. Edición de la mañana. S. 14.
- „«Extracto de las dos causas formadas por la Inquisición de Valladolid contra el maestro Francisco Sánchez de las Brozas», del P. Andrés del Corral, transcripción y notas preliminares de Miguel de la Pinta Llorente“. 6.5.1934. In: *ABC*. Madrid. S. 12.
- „Procesos inquisitoriales contra los catedráticos hebraístas de Salamanca: Gaspar de Grajal, Martínez de Cantalapiedra y Fray Luis de León. Estudio y transcripción paleográfica, por Miguel de la Pinta Llorente. [...]“. 19.9.1935. In: *ABC*. Madrid. S. 7.
- „El padre Miguel de la Pinta Llorente, en Radio Nacional“. 15.2.1940. In: *ABC*. Madrid. S. 13.
- „El P. Miguel de la Pinta Llorente, en Radio Nacional“. 22.2.1940. In: *ABC*. Madrid. S. 11.
- „Asociación de Escritores y Artistas Españoles. Conferencia del padre agustino Miguel de la Pinta“. 8.3.1945. In: *ABC*. Madrid. S. 51.
- „Reuniones, lecturas y conferencias. Convocatorias“. 13.4.1947. In: *ABC*. Madrid. S. 31.
- „Fallo del Premio Nadal correspondiente al año 1949“. 7.1.1950. In: *ABC*. Madrid. S. 17.
- „Audencias militar y civil del Jefe del Estado en el Palacio de El Pardo“. 17.5.1951. In: *ABC*. Madrid. S. 15.
- „Santiago Loren obtiene las cien mil pesetas del Premio «Planeta», de novela“. 13.10.1953. In: *ABC*. Madrid. S. 28.
- „El premio de novela de «Garbo», a Carmen Conde“. 9.12.1953. In: *ABC*. Madrid. S. 28.
- „El premio «Planeta» fué ganado por Ana María Matute“. 13.10.1954. In: *ABC*. Madrid. S. 40.
- „Ana María Matute leerá una selección de capítulos de su novela «Luciérnagas»“. 23.10.1954. In: *ABC*. Madrid. S. 24.
- „Concesión del Premio «Elisenda de Montcada»“. 9.12.1954. In: *ABC*. Madrid. S. 43.
- „Matute, Ana María: «Pequeño teatro»“. 9.1.1955. In: *ABC*. Madrid. S. 35.
- „Concesión de Bolsas de viaje para escritores y artistas“. 8.6.1955. In: *ABC*. Madrid. S. 39.

---

<sup>1</sup> Innerhalb der in alphabetischer Reihenfolge genannten Informationsmedien sind die Artikel chronologisch nach dem Datum ihrer Veröffentlichung geordnet.

„Suscríbase usted ahora aprovechando la aparición de la magnífica novela *En esta tierra* por Ana María Matute, la famosa autora española, finalista del «Premio Nadal» 1947 y ganadora del «Premio Café Gijón» 1952 y del «Premio Planeta» 1954“. 17.11.1955. In: *ABC*. Madrid. S. 2.

„Esquela mortuoria de Luis Araújo Costa“. 7.2.1956. In: *ABC*. Madrid. S. 34.

„El ruedo literario“. 18.12.1959. In: *ABC*. Madrid. S. 65.

„El ruedo literario“. 24.12.1959. In: *ABC*. Madrid. S. 71.

„El Premio Nadal fue ganado por Ana María Matute“. 7.1.1960. In: *ABC*. Sevilla. S. 12.

„Ciclo sobre «Carlos III y su tiempo», en El Escorial“. 17.8.1960. In: *ABC*. Madrid. S. 31.

„Esquela mortuoria de Luis Martínez Villalón“. 11.4.1962. In: *ABC*. Madrid. S. 94.

„Hoy se constituye el Consejo Nacional de Prensa“. 5.12.1962. In: *ABC*. Madrid. S. 56.

„Esquela mortuoria de Matilde Díaz Díaz“. 12.2.1963. In: *ABC*. Madrid. S. 78.

„La voz de los editores: Lara“. 11.2.1965. In: *ABC*. Madrid. S. 23.

„Boda“. 20.6.1968. In: *ABC*. Sevilla. S. 46.

„Galardón a *Un gran pequeño*, de Sánchez Silva“. 4.7.1968. In: *ABC*. Madrid. S. 63.

„Ana María Matute, Premio Fastenrath“. 11.4.1969. In: *ABC*. Sevilla. S. 75.

„Matute, Ana María: «La trampa»“. 25.9.1969. In: *ABC*. Madrid. S. 60.

„Se prohíbe la salida de España a Ana María Matute“. 23.5.1972. In: *ABC*. Madrid. S. 46.

„Fallece en Madrid don Antonio Iglesias Laguna“. 11.11.1972. In: *ABC*. Madrid. S. 73-74.

„Esquela mortuoria de Ignacio Eznarriaga“. 20.6.1975. In: *ABC*. Madrid. S. 105.

„Esquela mortuoria de Miguel de la Pinta Llorente“. 25.10.1979. In: *ABC*. Madrid. S. 84.

„Gran investigador de temas inquisitoriales. Ha muerto el P. Miguel de la Pinta Llorente“. 27.10.1979. In: *ABC*. Madrid. S. 40.

„Esquela mortuoria de Enrique Conde Gargollo“. 2.2.1999. In: *ABC*. Madrid. S. 101.

„Financieros“. 26.9.2001. In: *ABC*. Madrid. S. 121.

„Financieros“. 27.12.2004. In: *ABC*. Madrid. S. 81.

#### Agencia EFE:

„Escribir es siempre una forma de protesta“. 19.8.2005. In: *Agencia EFE*. o. S.

#### Arriba:

„Los sofistas de la libertad“. 10.2.1956. In: *Arriba*. o. S.

„Los soldados lloran de noche“. 31.5.1964. In: *Arriba*. S. 25.

Boletín Oficial del Estado:

549/23.4.1938/6915-6917.	556/30.4.1938/7035-7036.
98/8.4.1941/2340-2344.	206/24.7.1944/5664.
37/6.2.1949/636.	55/24.2.1952/851.
74/15.3.1957/1664.	127/28.5.1959/7673.
5/6.1.1960/234.	61/13.3.1961/3841.
257/26.10.1962/15173.	67/19.3.1966/3310-3315.
18/20.1.1968/825-831.	80/3.4.1970/5164-5168.
87/12.4.1977/7928-7929.	159/5.7.1977/15035-15037.
209/1.9.1977/19581-19584.	

Destino:

„Fallo del concurso de novelas Eugenio Nadal, 1947“. 10.1.1948. In: *Destino (D)*. Nr. 544. S. 14.

„Los Abel, traducida al italiano“. 1.3.1952. In: *D*. Nr. 760. S. 17.

„El premio de la novela Café Gijón a Ana María Matute“. 12.4.1952. In: *D*. Nr. 677. S. 21.

„Premios de literatura de la «Fundación Juan March»“. 19.12.1959. In: *D*. Nr. 1167. S. 102.

„Ana María Matute y su obra en el extranjero“. 8.4.1961. In: *D*. Nr. 1235. S. 34-35.

„Al pie de las letras“. 12.6.1965. In: *D*. Nr. 1453. S. 60.

Informaciones:

„Juego intolerable“. 11.2.1956. In: *Informaciones*. o. S.

La Vanguardia:

„Oficiales destinados a Marruecos“. 26.11.1924. In: *La Vanguardia (LV)*. S. 17.

„Destinos militares“. 2.12.1924. In: *LV*. S. 21.

„De enseñanza nacional“. 21.11.1925. In: *LV*. S. 6.

„De Marruecos“. 8.9.1927. In: *LV*. S. 19.

„Revista de Estudios Políticos“. 8.3.1951. In: *LV*. S. 6.

„Audiencias de S. E. El Jefe del Estado“. 17.5.1951. In: *LV*. S. 3.

„«En esta tierra», de Ana María Matute“. 25.1.1956. In: *LV*. S. 12.

„Los niños tontos“. 1.5.1957. In: *LV*. S. 11.

„Los premios nacionales de literatura. El «Miguel de Cervantes» a Ana María Matute.“ 24.12.1959. In: *LV*. S. 12.

„El jurado del premio «Ondas», de novela“. 28.9.1960. In: *LV*. Barcelona. S. 38.

„Anoche fue adjudicado el I premio Juvenil «Cadete»“. 4.12.1960. In: *LV*. S. 52.

„Fallo de los premios nacionales de Literatura“. 18.1.1961. In: *LV*. S. 7.

„«Los hijos muertos», de Ana María Matute, editada en Estados Unidos y Rusia, simultáneamente“. 25.3.1965. In: *LV*. S. 51.

„Éxitos españoles en la Feria del Libro de Fráncfort“. 17.10.1965. In: *LV*. S. 19.

„Ojo al Nobel“. 23.1.1969. In: *LV*. S. 42.

„Paris: Ana María Matute publica su octava novela en Francia: «La trampa»“. 5.12.1970. In: *LV*. S. 19.

„Montserrat: Trescientos intelectuales y artistas catalanes se recluyen en el monasterio“. 13.12.1970. In: *LV*. S. 44.

„Ana María Matute, de fronteras allá“. 28.10.1971. In: *LV*. S. 49.

„Se prohíbe la salida de España a la escritora Ana María Matute“. 20.5.1972. In: *LV*. S. 35.

„Lenguaje de las mujeres, oprimido“. 22.5.1975. In: *LV*. S. 51.

Madrid:

„Agresión contra un grupo de estudiantes“. 10.2.1956. In: *Madrid*. o. S.

Triunfo:

„Ana María Matute, en «Les Lettres Françaises»“. 9.1.1971. In: *Triunfo*. Nr. 449. S. 39.

#### **9.4 Zensurdokumente der Datensammlung von Fernando Larraz in *Represura***

2.3.1944; 43-3045. / 17.4.1944; 45-1318. / 29.5.1945; 45-2342. / 12.1949; 49-5950. / 1-2.1951; 51-409. / 20.1.1953; 53-546. / 24.2.1953; 53-1236. / 9.1.1954; 54-182. / 9.2.1954; 54-7136. / 12.2.1954; 54-933. / 8.3.1954; 54-1364. / 3.4.1954; 54-2240. / 16.6.1954; 3861-54. / 3.9.1954; 5393-54. / 24.9.1954; 54-5674. / 28.10.1954; 54-6305. / 23.12.1954; 55-16. / 28.3.1955; 55-1852. / 4.7.1955; 55-3633. / 16.9.1955; 55-4804. / 14.10.1955; 55-5371. / 20.10.1955; 55-5597. / 28.11.1955; 6157-55. / 6.3.1956; 56-1210. / 6.3.1956; 56-1218. / 8.3.1957; 57-1183. / 2.5.1957; 57-2163. / 9.5.1957; 57-2162. / 16.7.1957; 57-3265. / 20.12.1958; 58-5847. / 7.3.1959; 59-1225. / 19.6.1959; 2784-59. / 4.8.1959; 59-3428. / 5.10.1959; 59-4265. / 13.11.1959; 59-4942. / 10.2.1960; 60-724. / 12.2.1960; 60-758. / 10.5.1960; 60-2541. / 15.7.1960; 60-3715. / 30.7.1960; 60-4003. / 3.8.1960; 60-4005. / 16.9.1960; 4842-60. / 9.1.1961; 61-216. / 4.2.1961; 61-679. / 5.5.1961; 61-2894. / 16.5.1961; 2879-61. / 24.5.1961; 61-3566. / 9.6.1961; 61-3495. / 24.6.1961; 61-3752. / 24.7.1961; 61-4244. / 26.10.1961; 61-

6169. / 20.11.1961; 61-6768. / 13.1.1962; 62-201. / 20.3.1962; 62-1500. / 2.6.1962; 62-2933. / 3.8.1962; 162-4220. / 30.8.1962; 62-4699.

## 9.5 Zensurdokumente des AGA

Los Abel: GA 4030-48; Sign. 21/08406. – GA 5193-67; Sign. 21/18233. – GA 7337-81; Sign. 73/7599.

Fiesta al Noroeste: GA 1535-53; Sign. 21/10238. – GA 4945-63; Sign. 21/14729. – GA 8182-76; Sign. 73/5591. – GA 9586-78; Sign. 73/6720. – GA 12015/80; Sign. 73/7408.

La pequeña vida: GA 1321-53; Sign. 21/10222.

Luciérnagas: GA 6147-53; Sign. 21/10494.

Pequeño teatro: GA 5122-54; Sign. 21/10812. – GA 5826-68; Sign. 21/19074. – GA 5785-70; Sign. 66/05713. – GA 5341-71; Sign. 73/00898. – GA 1922-73; Sign. 73/02822. – GA 6559-73; Sign. 73/03164. – GA 1349-74; Sign. 73/03828. – GA 4720-76; Sign. 73/05456. – GA 7098-76; Sign. 73/05549. – GA 9201-76; Sign. 73/05630. – GA 10562-76; Sign. 73/05689. – GA 2720-77; Sign. 73/05983. – GA 1417-78; Sign. 73/06472.

En esta tierra: GA 2687-55; Sign. 21/11093.

Los niños tontos: GA 5853-56; Sign. 21/11587. – GA 2822-71; Sign. 73/700. – GA 6290-78; Sign. 73/6622.

Los cuentos vagabundos: GA 1681-56; Sign. 21/11408.

El país de la pizarra: GA 4704-56; Sign. 21/11546.

El tiempo: GA 2641-51; Sign. 21/11688.

Los hijos muertos: GA 2322-58; Sign. 21/11995. – GA 374-67; Sign. 21/17854. – GA 3602-69; Sign. 66/02905. – GA 3633-70; Sign. 66/5533. – GA 12854-73; Sign. 73/3618. – GA 3964-74; Sign. 73/3986. – GA 12281-77; Sign. 73/06342.

Paulina, el mundo y las estrellas: GA 1628-58; Sign. 21/11955.

El saltamontes verde: GA 1376-60; Sign. 21/12702.

Primera memoria: GA 545-60; Sign. 21/12661.

A la mitad del camino: GA 2825-61; Sign. 21/13321.

Libro de juegos para los niños de los otros: GA 1789-61; Sign. 21/13249.

Historias de la Artámila: GA 6249-61; Sign. 21/13592.

El arrepentido: GA 1832-61; Sign. 21/13250.

Tres y un sueño: GA 6105-60; Sign. 21/13047.

Caballito loco y Carnavalito: GA 1028-62; Sign. 21/13799.

El río: GA 2077-63; Sign. 21/14505.

Algunos muchachos: GA 8118-68; Sign. 21/19260.

Los soldados lloran de noche: GA 6624-63; Sign. 21/14863. – GA 1325-78; Sign. 73/06469.

Polizón del Ulises: GA 186-65; Sign. 21/15796.

La trampa: GA 1476-69; Sign. 66/02569. – GA 10857-80; Sign. 73/07380.

La torre vigía: GA 5198-71; Sign. 73/00889.

Obra completa: GA 12485-71; Sign. 73/01437 (Bd. I). – GA 5801-75; Sign. 73/04842 (Bd. II). – GA 12368-75; Sign. 73/05159 (Bd. III). – GA 13740-75; Sign. 73/05221 (Bd. IV). – GA 2217-77; Sign. 73/05962 (Bd. V).

## **9.6 Interview und Vortrag der Autorin**

Das Interview mit Ana María Matute wurde am 10.12.2010 in Barcelona geführt.

Im Rahmen des literarischen Zyklus der *Fundación Caja de Castellón – Bancaja* hielt die Autorin am 19.1.2011 einen Vortrag im *Teatro Principal* in Castellón de la Plana.